# JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLER-GESELLSCHAFT

BAND XLIX
2005

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

# JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH OTT

49. JAHRGANG 2005



WALLSTEIN VERLAG

# INHALT

## DISKUSSIONEN

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

## WIE UND ZU WELCHEM ENDE STELLT MAN DIE LITERATUR IM MUSEUM AUS?

In den paradiesischen Tagen, als allen Künsten ein Körper und eine Sinnlichkeit gegeben wurde, kam die Literatur als Letzte dran: Da war schon fast alles verteilt. Schmucklos und unansehnlich, allenfalls mit einem Bücherbauch beleibt ist sie seitdem durch die Welt gegangen. Nur selten zog ihr jemand ein schickes Umschlagkittelchen an, weswegen sich immer wieder der Autor bemühte oder bemüht wurde, der Literatur einen Körper zu geben. Was bleibt von der Literatur übrig, wenn man ihr den Umschlag und den Autor auszieht? Was bleibt dann noch zu zeigen? Und wie kann man die Zeige selbst zur Zeige bringen?

Die erste Dauerausstellung im neuen Literaturmuseum der Moderne trennt deutlich zwischen den handfesten Aggregatszuständen der Literatur – Notizen, Manuskripten, Typoskripten, Büchern, Tonaufnahmen, Filmmitschnitten, auch den Reliquien eines Autors – und ihrem schattenhaft-inwändigen Leben in den Köpfen der Leser. Sie zeigt, was alles von einem Jahrhundert wie dem Zwanzigsten im Deutschen Literaturachiv Marbach diesseits von tradtionellen literaturhistorischen Kategorien übriggeblieben ist: Spuren der Arbeit an literarischen Texten, Kristallisationsversuche des Poetischen, Hüllen und Mäntelchen, Abdrücke von Schreibern und Lesern, Kurioses und Bescheidenes, Dokumente der Berühmten und der Namenlosen, Papier zumeist. Ganz ohne gegenständliche Objekte hingegen evoziert ein interaktiver Leseraum das, was in den Köpfen von der Literatur bleiben kann: schöne Stellen, unvergeßliche Geschichten und Personen, quasi räumliche Erfahrungen von Strukturen, Erinnerungen an Lektüren.

In dem Jahr, in dem das Literaturmuseum der Moderne in Marbach seiner Fertigstellung und Eröffnung entgegengeht, laden wir unsere Leser ein, mit uns über die Frage zu diskutieren: Wie und zu welchem Ende stellt man die Literatur im Museum aus?

U.R.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-001 | CC BY-NC-ND 4.0

TEXTE UND DOKUMENTE

HEIDE STREITER-BUSCHER

# JUDEN ALS »PIONIERE DER CIVILISATION«

## Die Erstfassung von Theodor Fontanes Feuilleton *Herrn Marcus' Bilderladen* von 1856

»Gearbeitet. (Herrn Marcus' Bilderladen).« schreibt Fontane am 24. Juni 1856 in sein Londoner Tagebuch.[1] Der erwähnte Feuilletonartikel, bisher nur in der Fassung von 1858 bekannt, [2] erschien zuerst am 10. Juli 1856 in der regierungsnahen Berliner Morgen-Zeitung *Die Zeit*, gezeichnet mit der Chiffre »F....«.[3] Diese hier erstmalig wieder abgedruckte Erstfassung hat Fontane zwei Jahre später für die Veröffentlichung in der Artikelserie *Von der Weltstadt Straßen* überarbeitet und um knapp zwei Drittel gekürzt. Seine Kürzungen brachten Unklarheiten des Gedachten und des sprachlich Vermittelten mit sich. Das hat die Kritik, obgleich in Unkenntnis der ersten Fassung, zu Recht hervorgehoben.[4] In Friedrich Fontanes 1938 herausgegebenem Fontane-Band *Ein Bilderbuch aus England* ist *Herrn Marcus' Bilderladen* als einziger der Beiträge *Von der Weltstadt Straßen* nicht mit aufgenommen.[5] Gründe dafür mögen sich in Friedrich Fontanes Anpassungsbereitschaft an die Fontane-Rezeption des Nationalsozialismus finden lassen,[6] insbesondere wohl in dem Bemühen, durch

[1] Theodor Fontane, Tagebücher 1852, 1855-1858, hrsg. v. Charlotte Jolles unter Mitarb. v. Rudolf Muhs, Berlin 1994 (Große Brandenburger Fontane-Ausgabe), S. 132.

[2] Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung v. 27. Juni 1858, Nr. 147, Beilage S. 2, 5. Folge der siebenteiligen Artikelserie *Von der Weltstadt Straßen*. Vgl. Nymphenburger Fontane-Ausgabe (im folgenden: NFA), Bd. 18, 1972, S. 184-186; vgl. auch Hanser Fontane-Ausgabe (im folgenden HFA), Abt. 3, Bd. 3,1, 1975, S. 545-547.

[3] Die Zeit. Berliner Morgen-Zeitung v. 10. Juli 1856, Nr. 159, S. 4.

[4] Vgl. Michael Fleischer, »Kommen Sie, Cohn.« Fontane und die ›Judenfrage‹, Berlin 1998, S. 42. Vgl. auch: Hans Otto Horch, Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus, in: Fontane-Handbuch, hrsg. v. Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 286.

[5] Theodor Fontane, Bilderbuch aus England, hrsg. v. Friedrich Fontane. Mit einer Einführung von Hanns Martin Elster, Berlin 1938.

[6] Theodor Fontane und die Judenfrage. Ein ungehaltener Vortrag von Friedrich Fontane, Archivar der Stadt Neuruppin, in: Der Ruppiner Stürmer v. 8. Juli 1933, Nr. 157, 3. Beil. (wiederabgedruckt in: Michael Fleischer (Anm. 4), S. 315-323).


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-002 | CC BY-NC-ND 4.0

projüdische Passagen des Textes die Edition des gesamten Bandes nicht in Frage zu stellen.

Das Sujet des für die kurzlebige Tagesjournalistik geschriebenen Artikels dürfte keine Auftragsarbeit gewesen sein. Der Stoff scheint selbstgewählt, wie das meiste, was der junge Fontane an feuilletonistischen Beiträgen aus London nach Berlin lieferte. Anders als in seinen politischen Korrespondenzen, in denen Gesinnungsjournalismus federführend zu sein hatte, war im Feuilleton größere Freiheit hinsichtlich Themenauswahl und Darstellung möglich. Stoffliche Anregungen empfing er oftmals aus der Lektüre englischer Zeitungen und Magazine. Ob dies auf *Herrn Marcus' Bilderladen* zutrifft, ist nicht belegt. Ebenso oft waren es auch auf Streifzügen durch London erlebte »Details des Klein- und Alltagslebens«,[7] die in seine Feuilletons einflossen. Die Tagebucheintragungen vom 17., 19. und 23. Juni (»zum Antiquar«) wie auch die ergänzende Notiz vom 23. Juni (»Interessanter Spaziergang durch S. Martin le Grand […] bis nach Haus.«)[8] könnten Hinweise sein, daß dem Artikel vom 24. Juni 1856 persönliches Erleben zugrunde liegt, das zur Inspiration wurde.

Schreiben hatte für den Feuilletonisten Fontane soziale und politische Bedeutung. Fast alle seine Feuilletonartikel greifen auf Gesellschaft und Politik über. Sie waren ihm nicht nur leichte, geistreiche Plaudereien über Tagesereignisse. Der Leser sollte auch für bestimmte Ansichten gewonnen,[9] die »bessere Einsicht« der bourgeoisen »Beschränktheit« und Emotionalität des Publikums entgegengestellt werden.[10] Das entsprach auch den Wünschen seiner Auftraggeber in der »Centralstelle für Preßangelegenheiten« in Berlin, die eigene Neigungen und Vorlieben hintanzustellen baten und von den schwebenden Fragen der Zeit solche Stoffe auszuwählen empfahlen, die zur – selbstverständlich: regierungskonformen – Aufklärung des Zeitung lesenden Publikums beitragen könnten.[11]

Initialzündung zum Bericht über die Rethel-Ausstellung des Bilderhändlers Marcus mögen zunächst die von Fontane oft beklagte fehlende Kenntnis der Nationen untereinander und die Vorurteile übereinander gewesen sein.[12] Nicht nur der »Austausch der *Kunst*erzeugnisse« sei gering,

[7] Theodor Fontane, Mr. Albert Smith und Gordon Cumming, der Löwentöter (1856), in: NFA, Bd. 18a, 1972, S. 681.

[8] Theodor Fontane, Tagebücher (Anm. 1), S. 130 u. 132.

[9] Vgl. Theodor Fontane, Die Londoner Wochenblätter (1857), in: NFA, Bd. 19, S. 135.

[10] Ebd., S. 136.

[11] Aus Ludwig Metzels Instruktionen v. 16. Febr. 1856 an Fontane; vgl. Theodor Fontane, Tagebücher (Anm. 1), S. 426.

[12] »Das Verständnis der Völker untereinander (ganz abgesehen von politischem Hader und Vorurteil) steht noch immer auf niedriger Stufe«, schreibt er in seinen Briefen *Aus Manchester* (1857; in: HFA, Abt. 3, Bd. 3,1, S. 450).

klagt er in seinen Briefen *Aus Manchester* ein Jahr später.[13] Das von ihm schon 1852 als »selbstsüchtig bis zur Begriffsverwirrung«[14] erlebte England zeige »den nationalen Kunstschöpfungen *anderer* Völker gegenüber eine Kälte und Nüchternheit [...], die von demjenigen, der mit seinem Herzen dabei beteiligt [sei], fast wie eine Beleidigung empfunden« werde.[15] In diesem Negativbefund ist der Bilderhändler Marcus, »der sich's vorgesetzt zu haben scheint, die Engländer mit deutscher Kunst vertraut zu machen«, eine hervorhebenswerte Ausnahme. Denn: »London hat Hunderte von Bilderläden, aber mit Ausnahme des Kaisers Napoleon und seiner schönen Dame mit dem träumerischen Gesicht ist Alles *englische* Kunst von Anfang bis zu Ende. [...] Für die *deutsche* Kunst ist nirgends Raum. Die deutsche Kunst hat nur einen Platz – Herrn Marcus kleinen Laden. Und dieser Laden ist Rethel.« Doch nicht um Rethel geht es Fontane in erster Linie, auch wenn ihm die Botschaft an den in geistiger Umnachtung Dahinsiechenden ebenfalls ein Anliegen gewesen sein mag. Sein Feuilleton gerät ihm vielmehr zum aufklärerisch-pädagogischen Diskurs über die kulturellen Leistungen des Judentums. Denn Herr Marcus, »Pionier« in Sachen deutscher Kunstvermittlung, ist Jude.

Hermeneutisch-kritisch gelesen nehmen Motiv, Reflexion und Vertextung des Artikels unser Interesse in mehrfacher Hinsicht in Anspruch. Da ist zunächst das entworfene Judenbild. Fontane bemüht einleitend ein für das völkerpsychologische Denken der Zeit gängiges Stereotyp des Jüdischen im weitesten Sinne: Aus dem ihm »angeborenen Generalisierungshange«[16] heraus entwickelt er das Bild des Juden als Makler über die Zeiten hinweg. Indes, er vermeidet das spezifische Signalwort, verwendet stattdessen das allgemeinere »Vermittler«: »Die Juden sind doch immer die Vermittler.« Was später zur Kunst der Figuren- und Gesprächsgestaltung Fontanes gehört, das Einfügen »großer Sätze«,[17] hier bereits ist es mit dieser an die Spitze gestellten sentenzhaften Allgemeinaussage als Denkmuster erkennbar. Die generalisierende »immer«-Sentenz, die unter Hinweis auf die zeittypische Alltagsmeinung den negativen Grundkonsens vom handeltreibenden und geldvermittelnden Juden impliziert, spricht das kollektive Wissen von der den Juden auferlegten Begrenzung auf Handel und

[13] Ebd., S. 449.

[14] Theodor Fontane, Ein Sommer in London, Parallelen (1854), ebd., S. 171.

[15] Ders., Aus Manchester (1857), ebd., S. 449f.

[16] Ders., Von, vor und nach der Reise. Auf der Suche (1889), in: HFA, Abt. 1, Bd. 7, 1984, S. 87.

[17] Vgl. dazu Norbert Mecklenburg, Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit, Frankfurt/M. 1998, bes. S. 144-182.

Geldverleih an. Ein solcher ›Aufhänger‹ kam den antijüdischen Vorurteilen einer bestimmten Leserschaft entgegen.

Mit einem »Aber man thäte Unrecht« wendet sich Fontane gegen einseitiges Klischieren und entwickelt eine positive Kennzeichnung des Jüdischen: Er verweist auf die kulturellen Zivilisationsleistungen des europäischen Judentums und entwirft das Gegenbild vom kosmopolitischen Juden als über nationale Grenzen hinweg vermittelnden Kulturagenten. Die im Bewußtsein des zeitgenössischen Lesers geltenden Vorurteile werden durch eine kulturhistorische Einsicht positiv ergänzt: Zur komplexen Vermittlerrolle jüdischen Geschäftsinns gehören auch die zivilisatorischen Folgen, die dieser Geschäftssinn zu bewirken vermag. Die Juden als Brückenbauer zwischen Orient und Okzident, zwischen »Smyrna und Manchester«, als Zivilisationsvermittler: Wo sie fehlten, sei man »um ein Vierteljahrhundert zurück«. Der Kosmopolitismus des Judentums war eine gängige Vorstellung der Zeit.[18] Juden als »Pioniere der Civilisation«[19] zu bezeichnen, scheint aber eine spezifisch metaphorische Wendung Fontanes zu sein. Der Begriff

[18] Literarische Rezeption z.B. durch Heinrich Heine: »Ja, der Cosmopolitismus ist ganz eigentlich dem Boden Judäas entsprossen.«; Shakespeares Mädchen und Frauen, Tragödien, Jessika (Kaufmann von Venedig), in: Düsseldorfer Heine-Ausgabe, 1993, Bd. 10, S. 126 oder durch Wilhelm Raabe: »Wir Juden sind doch die wahren Kosmopoliten, die Weltbürger von Gottes Gnaden oder, wenn du willst, von Gottes Ungnaden«; Der Hungerpastor, Moses Freudenstein in seiner Rede über sein Verhältnis zum deutschen Vaterland (10. Kap.), in: Braunschweiger Ausgabe, 1966, Bd. 6, S. 128.

[19] Europäische Siedler in Nordamerika und Australien erhielten im 19. Jahrhundert oft den positiven Zusatz »Pioniere der Zivilisation«. In diesem Sinne werden »pioneers of civilization« in einem Korrespondenten-Artikel *Australia, and the Comparative Merits of Some of her Provinces* in der London Morning Post vom 27. August 1842 erwähnt. (Zum Zivilisationsbegriff »zwischen Menschheitspathos und Eroberungsabsicht« im kolonialgeschichtlichen Zusammenhang vgl. Georg Bollenbecks Artikel ›Zivilisation‹ in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 12, Basel 2004, Sp. 1365-1379, hier: Sp. 1377f.). Die Wendung »pioneers of civilization« fand Eingang in andere Zusammenhänge. In Elizabeth Gaskells Roman *North and South* beispielsweise, zuerst 1854/55 in Dickens' *Household Words* erschienen, bezeichnet der Milton Fabrikant Thornton die Fabrikbesitzer als »pioneers of civilization« (Chapter XV, Master and Men): »›You are just like all strangers who don't understand the working of our system, Miss Hale‹, said he hastily. ›You suppose that our men are puppets of dough, ready to be moulded into any amaible form we please. You forget we have only to do with them for less than a third of their lives; and you seem not to perceive that the duties of an manufacturer are far larger and wider than those merely of an employer of labour: we have a wide commercial character to maintain, which makes us into the great pioneers of civilization.‹« (Elizabeth Cleghorn Gaskell, North and South, introduced by Esther Alice Chadwick, London, New York 1961, S. 118). Fontane selbst wird acht Jahre später in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* Zisterzienser als »Pioniere« in der Mark bezeichnen: Havelland, Die Wenden und die Kolonisation der Mark durch die Zisterzienser (1864), in: HFA, Bd. 2,2, S. 43.

›Zivilisation‹, von ihm selten verwendet, ist hier ganz im Sinne der Tradition der Aufklärung auf Fortschritt bezogen. Der Klammerzusatz »ob gut ob schlecht« erscheint demgegenüber als typische Relativierung Fontanes, die das im Ganzen positiv Gemeinte dieser Textstelle nicht aufhebt.

Den ›Schnorrer‹ und wandernden ›Schacherjuden‹ hatten vor allem Witzblatt und Bilderbogen seit langem populär gemacht.[20] Aber anders als dort konnotiert Fontane den Typus des seßhaften jüdischen Kleinhändlers, dessen zivilisatorische Leistung am »Luxus« und an den »Anfängen einer neuen Zeit« im »halbvergessenen« östlichen Teil der Monarchie ablesbar ist, mit dem armseligen Raum, »nicht viel größer als eine Häckselkiste«, aus dem dieser Wohlstand sich speist. Weitere soziokulturelle Details sind nicht nötig. Das Vorverständnis des Lesers wird vorausgesetzt.

Die Forschung hat von »zahlreichen Denunziationen« jüdischer Trödler in Publizistik und Literatur zwischen 1815 und 1870 berichtet und sie »im Rahmen einer rechts-konservativen und romantisch-völkischen Anti-Emanzipationsoffensive« gesehen.[21] Fontanes Paradigma reiht sich da nicht ein. Das Bild der Juden als »Civilisations-Pioniere« mag seinem durch die London-Eindrücke geweiteten Blick damals besonders bewußt geworden sein. In John Timbs London-Führer *Curiosities of London*, den er ein Vierteljahr zuvor erworben hatte[22] und mit dessen Autor er zur Zeit der Niederschrift seines Artikels in brieflichem Kontakt stand,[23] wird auf Bedeutung und Einfluß der jüdischen Geschäftswelt in Londons City jener Zeit besonders hingewiesen.[24] In seiner novellistischen Einleitung bietet Fontane eine Betrachtung subjektiver Wertschätzung kultursymbiotischer jüdischer Handelsaktivitäten, die man für seine Zeit wohl ungewöhnlich nennen darf. Noch 1988 stellt Christoph Daxelmüller heraus, daß »die Rolle der Juden bei der Ausbildung popularkultureller Phänomene […] bis-

[20] Vgl. Michaela Haibl, Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellung von Juden zwischen 1850 und 1900, Berlin 2000, S. 190ff.

[21] Michael Schmidt, Urväter-Hausrat. Das Bild des jüdischen Trödlers in Publizistik und Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Sozialwissenschaftliche Informationen 18, 1989, H. 1, S. 141.

[22] Theodor Fontane, Tagebücher (Anm. 1), 11. März 1856: »Timbs ›London‹ gekauft (12 Shilling).«

[23] Ebd., S. 127 u. 131; Eintragungen v. 9. Juni u. 21. Juni 1856.

[24] John Timbs, Curiosities of London: Exhibiting the Most Rare and Remarkable Objects of Interest in the Metropolis; with Nearly Fifty Years' Personal Recollection, London 1855, S. 425: »The wealth of the leading Jews in London is very great, and their influence on the money-market is overwhelming. Their shipping trade is very extensive. The largest clothing-establishments are carried on by Jews. The trade in old silver goods, pictures, old furniture, china, and curiosities, is chiefly carried on by Hebrew dealers.«

lang übersehen worden« sei[25] und es nicht »vermessen« sei, »von jüdischen Händlern als Kulturvermittlern zu sprechen«.[26]

Die für den Romancier Fontane später typische Kontrapunktik als Strukturprinzip ist in der Figurenkonstellation von Bilderhändler Marcus und Modekönig Moses vorweggenommen. Der »unscheinbare« Laden des jüdischen Bilderhändlers und kunstästhetischen Londoner Außenseiters ist gegen das spiegelnde Modereich seines neureichen »Glaubensgenossen« mit dessen zur Schau gestelltem großstädtischen Prunk gesetzt. Schon der ›Angleichungsname‹ Marcus[27] hebt ihn gegenüber dem unverkennbar jüdischen seines »weltbekannten Nachbarn« hervor. In diesem ist das negative Stereotyp vom reichen Großkaufmann reproduziert, das seit langem die judenfeindliche Literatur beherrschte. Diese Implikation nimmt Fontane bewußt in Kauf: Moses als Stereotyp dient als Kontrast zur psychologischen Motivierung des zivilisatorischen Aspekts, den er hier anstrebt. Denn im Gegensatz zu Moses ist Marcus nicht normatives Modell eines jüdischen Kaufmannes, sondern Beispiel einer singulären, mit dem Attribut der Verläßlichkeit ausgezeichneten Existenz im zeitgenössischen London.

Eingeschoben zwischen Introduktion und eigentlichem Thema stehen ein paar Zeilen, die dem schwebenden Dahinplaudern einer der späteren Romanfiguren Fontanes entnommen sein könnten. Sie beleuchten Fontanes Bewußtseinslage zu Judentum und England zur Zeit der Artikel-Niederschrift. Der Text operiert mit der ungewöhnlichen Vorstellung von einer Konkurrenzsituation durch Gemeinsamkeiten zwischen Juden und »angelsächsischem Stamm«. Entsprungen ist sie Fontanes veränderter Haltung zu England, die sich im Verlauf von drei London-Aufenthalten aus anfänglicher idealisierter Bewunderung nach und nach in Kritik und Distanz verwandelt hat. Die Sympathien des jungen Fontane galten der englischen Verfassung und der in ihr verankerten »englischen Freiheit«. Sie galten dem »merry old England«, nicht dem »fortschrittlichen« England der Fünfziger Jahre, mit dem der Mitdreißiger Mammonismus, Heuchelei und kolonialen Handelsegoismus verband. In einem ungefähr gleichzeitig mit *Herrn Marcus' Bilderladen* entstandenen Artikel für die *Vossische Zeitung*

[25] Christoph Daxelmüller, Kulturvermittlung und Gütermobilität. Anmerkungen zur Bedeutung des jüdischen Handels für die ländliche und kleinstädtische Kultur, in: Wandel der Volkskultur in Europa. Festschrift für Günter Wiegelmann zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Nils-Arid Bringéus u.a., Münster 1988, Bd. 1, S. 238.

[26] Ebd., S. 248; vgl. auch S. 252.

[27] Aus Althebräisch: Mardochai. Vgl. Gerhard Keßler, Die Familiennamen der Juden in Deutschland, in: Mitteilungen der Zentralstelle für deutsche Personen- und Familiengeschichte. Quellen und Darstellungen auf dem Gebiete der Genealogie und verwandter Wissenschaften 1935, H. 53, S. 11.

geißelt Fontane die »Hast und den rastlosen Trieb nach Erwerb, der, wie ein Kontagium an den Menschen« hafte »und in der Berührung mit ihnen« sich mitteile.[28] Entsprechend hieß es schon in *Ein Sommer in London* (1854): England erobere »die Welt, nicht – wie sonst wohl Eroberer – aus Ruhm – und Tatendurst, sondern um unterm Zusammenströmen aller Schätze daheim einen praktischen Nutzen und einen komfortablen Platz am Kamin zu haben«.[29]

In der zweiten Fassung von *Herrn Marcus' Bilderladen* verschärft sich der Ton. Fontane gibt darin die These einer Konkurrenz zwischen jüdischem und englischem Wesen zwar nicht auf, verschiebt aber den negativen Akzent weiter zu Lasten Englands. Jetzt ist ausdrücklich das »Schwert« das Instrument angelsächsischer Vermittlertätigkeit; jetzt geht es ausdrücklich um »Macht« als Essenz und Effekt solchen Vermittelns. Das ideell-kulturelle Motiv, in der ersten Fassung noch zentraler Gedanke und vornehmlich bezogen auf das Wirken von Juden in der Welt, ist in der Perspektive von 1858 kaum noch erkennbar, zumal der gedankliche Rückhalt des anekdotischen Beginns der ersten Fassung durch dessen Streichung fehlt. Im Vordergrund stehen vielmehr das geschäftsmäßig Geschickte, das machtmäßig Kalkulierende, das Raffinement der Dauer. Bei der antibritischen Zuspitzung mag das militärische Vorgehen des Inselreichs zur Niederschlagung des Sepoy-Aufstands von 1857/58, das Fontane bekanntermaßen mißbilligte, eine Rolle gespielt haben. Trotzdem wollen sich angesichts der, man muß es so sagen, überaus künstlichen Vergleichsbetrachtung nicht viele Sympathien zugunsten des vom Autor behaupteten jüdischen Parts einstellen.

Fontanes politische Orientierung in dieser Zeit zeigt sich in einigen seiner Formulierungen. Er spricht beispielsweise von den »Extravaganzen des Jahres 1848«. Der Kontext verlangt diese Wendung nicht. Wenn er daher Rethels bedeutende und äußerst populäre Holzschnittkompositionen *Auch ein Totentanz* als »vielleicht die bitterste und zugleich poetischste Kritik [...], die die Extravaganzen des Jahres 1848 erfahren haben«, bezeichnet, distanziert er sich, acht Jahre nach seinen revolutionsschürenden Artikeln in der *Berliner Zeitungshalle,* von seiner eigenen Beteiligung an jenen »Extravaganzen«. Andererseits flicht er in den Text Spuren seiner demokratisch-engagierten Vormärzgesinnung ein. So zitiert er aus der Ballade *Des Arnold von Winkelried Opfertod* von Adolf Ludwig Follen, einem der führenden Köpfe der radikalen Burschenschaftsbewegung und als Gegner

[28] Vgl. den am 2. Juli 1856 in der Vossischen Zeitung abgedruckten Artikel *Der Straßenlärm in London und seine Folgen* (wiederabgedruckt in: NFA, Bd. 18a, S. 685-689, Zitat S. 688).

[29] Theodor Fontane, Ein Sommer in London, Parallelen, in: HFA, Abt. 3, Bd. 3/1, S. 171.

der Restauration wegen demagogischer Umtriebe zwischen 1819 und 1821 in Berliner Haft. Die namentliche Erwähnung Follens dürfte nicht unbedingt den Wünschen seiner konservativen Auftraggeber entsprochen haben. Wie so oft in jenen Jahren zeigt sich auch hier die Unbekümmertheit Fontanes in seinen politischen Aussagen. In seiner dichotomen Persönlichkeit war das Neben- und Miteinander verschiedener politischer Richtungen, die später von ihm notierte »Wackligkeit im Politischen«, nicht nur möglich, sondern wohl auch intendiert.[30]

Die stilistischen und inhaltlichen Korrekturen, Kürzungen und Ergänzungen des Artikels für die Wiederveröffentlichung von 1858 änderten die Akzentsetzungen des Textes in weiteren wesentlichen Punkten. Das gilt vor allem für die Streichung der Einleitung bis auf den Eingangssatz »Die Juden sind noch immer die ›Vermittler‹ wie vordem«. Nicht nur, daß aus einem bestätigenden »doch« ein zeitlich begrenzendes »noch« geworden ist, weggefallen sind auch die projüdische Wendung von den Juden als »Pioniere der Civilisation« und die gesamte Introduktionsanekdote. Anlaß für diese Änderungen wird man im Charakter der *Neuen Preußischen Zeitung*, der sogenannten *Kreuzzeitung*, als neuem Publikationsorgan suchen müssen. Deren antijüdische Richtung war gerade in jenen Jahren offen hervorgetreten. Zu Beginn des Jahres 1856 hatte sich die von dem Magdeburger Rabbiner Ludwig Philippson herausgegebene reformorientierte *Allgemeine Zeitung des Judenthums* massiv gegen die *Kreuzzeitung* gewandt. Sie predige »einen neuen Kreuzzug«, feuere »den finstern Haß gegen die Juden wieder an« und erhebe »mit einem fanatischen Nachdrucke in der Politik sowohl, wie in der Literatur die lächerlichsten Anklagen gegen sie«.[31] Wie zur Bestätigung stellte kurz danach, Ende Januar 1856, der Abgeordnete Herrmann Wagener, einstiger Chefredakteur des attackierten Blattes, im Berliner Abgeordnetenhaus den Antrag, in Artikel 12 der Verfassungs-Urkunde vom 31. Januar 1850 die Worte »der Genuß der bürgerlichen und staatsbürgerlichen Rechte ist unabhängig von dem religiösen Bekenntnisse« zu streichen. Seine Begründung: Das sei eine Legitimation für den religionslosen Staat, was in der Verfassung einer christlichen Monarchie nicht geduldet werden könne. Unterstützt wurde er darin von 28 Abgeordneten, alle äußerste Rechte aus der Fraktion Gerlach und alle zum

[30] Gegenüber Fritz Mauthner bekennt Fontane am 2. Sept. 1898 seine »Wackligkeit im Politischen« und meint: »Im letzten Herzenswinkel bin ich freilich stolz darauf und sehe fast einen Vorzug darin (denn was steht fest?), ich mag aber doch keinem rathen, es mir nachzumachen; es bleibt eine gefährliche Sache. Hat mir auch in zurückliegenden Tagen manche Nackenschläge eingetragen.« (Fontane Blätter 6, H. 1, S. 22f.)

[31] Allgemeine Zeitung des Judenthums (im folgenden: AZJ) v. 1. Januar 1856 (20. Jg., Nr. 1).

Umkreis der *Kreuzzeitung* gehörend. Gegen diesen Antrag hatte die *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, bestrebt, als »unparteiisches Organ für alles jüdische Interesse« die israelitische Weltanschauung in ihrer Selbständigkeit zu erhalten, alle Preußen jüdischen Glaubens erfolgreich zum Protest aufgerufen und unter Philippsons Federführung eine Sammlung von Eingaben an das Abgeordnetenhaus mit dem Titel »Kampf der preußischen Juden für die Sache der Gewissensfreiheit« veröffentlicht, so daß Wageners Antrag ohne Debatte schließlich durchfiel.[32] Man wird wohl davon ausgehen dürfen, daß Fontane, auch in London gerade zu jener Zeit Beobachter der Politik der *Kreuzzeitung*, ein solcher Vorgang nicht entgangen ist und daß ihm die antijüdische Tendenz des Blattes bekannt war.[33]

Nicht nur Projüdisches wird in der zweiten Fassung fallengelassen, sondern auch anderes dem alten Text hinzugefügt oder einer verstärkt preußischen Sicht angepaßt. Dies führt zum Austausch von Bildsymbolen: Statt des »mori pro patria«[34] des seit der Schlacht von Sempach legendären Schweizer Nationalhelden Arnold von Winkelried nimmt er das soldatische Opfer eines Keith mit auf, »in den Preußen und Schottland sich ehrlich teilen«. Fontane, der dem bei Hochkirch gefallenen preußischen Feldmarschall 1847 selbst ein »Lied« aufs Grab gelegt hatte,[35] wird dabei wohl an Adolph Menzels Keith-Zeichnung von 1851 gedacht haben. Sie gehörte zu einer 1854 von Alexander Duncker herausgegebenen, von Eduard Kretschmar in Holz geschnittenen Bilderfolge, die 1856 in der gebundenen Ausgabe *Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedens-Helden* erschienen war. Sie hatte großen Anklang beim Publikum gefunden und war offenbar auch, wie Fontanes Anmerkung zeigt, in englischen »Wochenblättern und illustrirten Zeitungen« vervielfältigt worden. Fontane wird die Gelegenheit, den als ›Tunnel‹-Mitglied befreundeten Preußen-Maler Menzel in diesem Zusammenhang zu erwähnen, gern wahrgenommen haben. Die

[32] Vgl. Jacob Toury, Soziale und politische Geschichte der Juden in Deutschland 1847-1871. Zwischen Revolution, Reaktion und Emanzipation, Düsseldorf 1977, S. 311ff. Ferner: Arno Herzig, Das Assimilationsproblem aus jüdischer Sicht (1780-1880), in: Hans Otto Horch u. Horst Denkler (Hrsg.), Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg, Tübingen 1988, S. 24. Vgl. auch ebd.: Walter Grab, Aspekte der Judenemanzipation in Tagesliteratur und Publizistik 1848-1869, S. 297f..

[33] Vgl. die Tagebuchnotizen vom 20. Januar 1856: »Zum Grafen Bernstorff. Sein Urtheil über die Kreuzzeitung, Gerlach und die ganze Parthei.« und vom 27. Januar 1856: »Zu Bernstorff. Interessante Gespräche über die politische Situation [...] die Kreuz-Zeitung (Bunsen, Usedom etc.).« In: Theodor Fontane, Tagebücher (Anm. 1), S. 78 u. S. 80.

[34] Vgl. Fontanes frühes Gedicht *Bienen-Winkelried* (1849; in: HFA, Abt. 1, Bd. 1,6, S. 290).

[35] Vgl. Fontanes Gedicht *Keith:* »Bestes Stück von allen bleibt ehrenvoller Tod.« (ebd., S. 217).

betont preußische Optik zeigt sich beispielswiese auch in einer Zuspitzung zum Stichwort »Helden«: Das Heldische wird nicht mehr den Deutschen generell zuerkannt (»strange people these Germans, but clever indeed«), sondern den Preußen allein (»These Prussians, gallant fellows they are, no doubt about that.«) – ein Zugeständnis an die überwiegend preußische Leserschaft der *Kreuzzeitung* und ein bescheidener Versuch, dem in diesem Jahrzehnt daniederliegenden preußischen Selbstbewußtsein ein wenig aufzuhelfen.

Allerdings werden auch antijüdische Stereotypen entschärft. Aus: »Die Juden haben eine Vorliebe für das Grausige, wie alle Menschen, deren Entschlossenheit zu ihren unentwickelteren Naturanlagen gehört, oder deren Muth umgekehrt so weit entwickelt ist, ›daß er auf der Höhe unserer Zeit steht‹.« wird beispielsweise: »Die Juden, wie alle friedlebenden Menschen, haben eine romantische Vorliebe für das Grausige.« Das eingefügte Stichwort »friedliebend« wird nur plausibel durch Bezug auf die antienglische Thematik in der ersten Textfassung.

Es bleibt offen, wie sich der Vorgang der Textänderungen im einzelnen abgespielt hat, was also auf eigenes Zutun Fontanes und was auf Wünsche der Zeitungsredaktion zurückgeht. Vieles ist so speziell und manches, wie beispielsweise die Anspielung auf Menzel, so persönlich, daß Fontanes eigener Wille hervortritt. Wesentlich ist, daß Fontane für die Wiederveröffentlichung ein Blatt gewählt hat, dessen Tendenz unverkennbar war. Dies zu wissen, hieß auf jeden Fall sich einer Perspektivverengung anheimzugeben, für den Autor des Artikels eigentlich ebenso untypisch wie sein zwei Jahre später vollzogener Eintritt in die Redaktion der *Kreuzzeitung* und seine zehnjährige Mitarbeit dort.

Mit jüdischer Thematik hat sich der junge Fontane in frühen Texten, soweit bekannt, nur selten befaßt. Wo sie sich doch einmal findet, da begegnet sie in sprachlich locker vorgebrachter Unbefangenheit, mit wertenden Akzenten und Widersprüchen, die auf sein damals freies Verhältnis zur ›Judenfrage‹ schließen lassen.[36] Der Erstveröffentlichung seiner Nachdichtung *Die Jüdin* (1851)[37] aus *Percy's Reliques of Ancient English Poetry* gab er in der von ihm mitherausgegebenen *Argo* (1854) eine Anmer-

[36] Das in seiner Soll und Haben-Rezension von 1855 zitierte »Hepp, Hepp« (in: HFA, Abt. 3, Bd. 1, S. 306), das als Hetzruf nach den pogromartigen Ausschreitungen von 1819 auch in Preußen verboten war, ist dafür ein Beleg. Zur Deutung dieses Rufs vgl. Stefan Rohrbacher, Gewalt im Biedermeier. Antijüdische Ausschreitungen in Vormärz und Revolution (1815-1848/49), Frankfurt/M., New York 1993, bes. Kap. 4, Die »Hepp-Hepp-Krawalle« des Jahres 1819, S. 94ff. u. Kap. 9, Resümee, S. 284ff.

[37] HFA, Abt. 1, Bd. 6, S. 70.

kung,[38] die deutlich macht, daß seine poetische Sensibilität für das Fremdartige der »dem dunkelsten Mittelalter angehörenden Vorstellung« dieser Ballade im Ästhetischen liegt. Daß er sie als »Erfindung eines blinden Fanatismus« erkennt, ist für ihn kein dichterischer Hinderungsgrund. »Anno 50 war das alles nicht schlimm«, meint er 1892 rückblickend über diesen »alten Schaden«[39] und bestätigt damit, daß es zu jener Zeit »fast keine literarische Diskussion über die ›Judenfrage‹« gegeben hat.[40]

Ein Jahr vor *Herrn Marcus' Bilderladen*, in der 1855 im *Literatur-Blatt des Deutschen Kunstblattes* veröffentlichten *Soll und Haben*-Rezension Gustav Freytags, hat sich Fontane als Nicht-Judenfreund bezeichnet.[41] Dieses Selbstsignal, das unter unserem befangenen Blick auf die deutsch-jüdische Geschichte durch seine Eindeutigkeit betroffen macht, muß auch in jenen Jahren schwer gewogen haben, als die besonders jüdischerseits mit der Revolution identifizierte Trennung von Staat und Kirche hinfällig geworden war und die innere Dynamik des jüdischen Assimilationsprozesses durch die restriktive preußische Politik nach der gescheiterten Revolution an Kraft verloren hatte.[42] Fontanes Bekenntnis: »wir zählen nicht zu den Judenfreunden«, im Kontext seiner Zeit gelesen,[43] ist im Zusammenhang mit deistischen Tendenzen liberaler preußischer Judenpolitik im Vormärz zu sehen.[44] Die freireligiösen Vertreter der katholischen und protestantischen Dissidenten gestanden den Juden die vollen bürgerlichen Rechte zu,

[38] »Über die dem dunkelsten Mittelalter angehörende Vorstellung, die dieser Ballade zum Grunde liegt, ist es überflüssig, hier Worte zu verlieren; – sie ist längst als Erfindung eines blinden Fanatismus aufgedeckt. Aber auch der Aberglaube hat seinen Poeten, und hier haben wir einen solchen. Ich gebe das Gedicht nicht um seines Inhalts willen, sondern trotz desselben; ich gebe es überhaupt nur seiner poetischen Form und Darstellung halber, über deren Wert mir kein Zweifel obzuwalten scheint.« Zitiert nach: HFA, Abt. 1, Bd. 6, S. 879.

[39] An den Redakteur von Westermanns Monatsheften Gustav Karpeles, 19. Juni 1892, in: HFA, Abt. 4, Bd. 4, S. 202.

[40] So Arno Herzig, Jüdische Geschichte in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 2. Aufl., München 2002, S. 181.

[41] »Der Verfasser mag uns glauben, wir zählen nicht zu den Judenfreunden, aber trotz alledem würden wir Anstand nehmen, in dieser Einseitigkeit unsere Abneigung zu betätigen.« Theodor Fontane, Gustav Freytag. Soll und Haben. Ein Roman in drei Bänden, in: HFA, Abt. 3, Bd. 1, S. 306.

[42] Vgl. die von Jacob Toury aus der AZJ zusammengetragenen Belege, in: Soziale und politische Geschichte der Juden in Deutschland 1847-1871 (Anm. 32), S. 119ff.

[43] Die Fontane-Forschung hat diese Äußerung zumeist kontrapunktisch gelesen zu der späteren vom Judenfreund Fontane (»ich bin von Kindesbeinen an ein Judenfreund gewesen«; an Mathilde von Rohr, 1. Dez.1880, in: HFA, Abt. 4, Bd. 3, S. 113), ohne die zeitlichen Zusammenhänge zu berücksichtigen, in denen sie jeweils entstanden sind.

[44] Vgl. hierzu Friedrich Julius Stahl, Der christliche Staat und sein Verhältnis zu Deismus und Judenthum, Berlin 1847.

frei von irgendwelchen Beschränkungen. Durch den Wegfall aller Einschränkungen und Sonderregelungen sollten die soziale Bewußtseinslage der Juden beeinflußt und ihre religiös bedingten Absonderungstendenzen überwunden werden. Gerade 1855 hatte diese ›judenfreundliche‹ Richtung durch pietistische Bestrebungen neuen Auftrieb erhalten. Die innerjüdischen Kreise verfolgten diese Entwicklung aufmerksam. Die *Allgemeine Zeitung des Judenthums* kommentiert am 12. November 1855 die für Glaubensfreiheit eintretende Predigt des in streng lutherischen Kreisen verketzerten Moritz Zille, Predigers an der Leipziger Universitätskirche, denn auch mit den Worten: »Es ist nicht zu übersehen, daß sich jetzt inmitten der pietistischen Richtung der protestantischen Kirche eine Partei bildet, welche man als ›judenfreundlich‹ bezeichnen kann.«[45]

Zu diesen ›Judenfreunden‹ gehörte Fontane nicht. Er scheint auf die freiwillige Assimilation der Juden nicht vertraut zu haben. Nicht das in jener Zeit in positivem Sinne gebrauchte Wort ›Assimilation‹ verwendet er, sondern das im Zuge der Emanzipationsdebatten aufgekommene »Amalgamierung«.[46] Mit seinem Werben für eine »allmähliche Amalgamierung« der Juden, die – wie er salopp formuliert – »mal da« sind und »einen nicht unwesentlichen Teil unserer Gesellschaft, unseres Staates« bilden,[47] vertritt er die Position einer totalen, wenn auch schrittweisen Assimilation, die im Einklang mit der zögerlichen Judenpolitik der Reaktionszeit steht. Als unabdingbare Voraussetzung eines Aufgehens der Juden in ihrer christlichen Umgebung forderten die Verfechter der totalen Assimilation die ›völlige‹ Verschmelzung, also die ›Überwindung‹ des Judentums durch die Taufe – eine Vorstellung, die »im Zeichen eines humanistisch interpretierten Christentums«[48] in diesem Denken verankert war[49] und zur Revolutionszeit auch von indifferenten Juden

[45] AZJ 19, 1855, Nr. 46, S. 584. Vgl. auch ebd., Nr. 38, 17. September 1855, S. 485 (Predigt des Konsistorialrats Appuhn in Magdeburg).

[46] So Jacob Toury (Anm. 32 ), S. 139.

[47] Theodor Fontane, Gustav Freytag. Soll und Haben (Anm. 41), S. 306.

[48] Jacob Katz, Zur Assimilation und Emanzipation der Juden. Ausgewählte Schriften, Darmstadt 1982, S. 190. Die moderne christliche Utopie von der totalen Assimilierung konnte erst entstehen, »als die christliche Lehre von vielen ihrer Vertreter nicht mehr als eine offenbarte Wahrheit, sondern als Kulturgut, eine religiöse Weltanschauung oder ein System der Ethik verstanden und als solche den Juden zur Annahme empfohlen wurde. Gerade darin aber schien ihre Zukunftsträchtigkeit zu liegen. Waren nämlich die Juden genau wie die Christen vom Strom der modernen Bewegung ergriffen, so war zu erwarten, daß sie zu einer ähnlichen Bewußtseinslage gelangten und sich mit ihnen auch sozial verschmelzen würden.« (ebd., S. 204).

[49] »Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst soviel als: aufhören, Jude zu sein.« hatte Richard Wagner in seiner unter Pseudonym erschienenen Schrift *Das Judentum in der Musik* (1850) geschrieben (Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden, hrsg. v. Wolfgang Golther, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, o.J., 5. Bd., S. 85.

vorübergehend mitgetragen wurde.[50] Denn gerade für politisch orientierte Juden war die Frage der Judenemanzipation 1848 nur eine »Teilfrage« der Emanzipation des sich säkularisierenden deutschen Bürgertums »im Streben nach einem nationalen Verfassungsstaat«.[51] In seinen *Studien zur Judenfrage* hat Reinhard Rürup festgestellt: »Nicht die Entwicklungen innerhalb des jüdischen Lagers, nicht die Argumente der Emanzipationsfürsprecher und auch nicht die Äußerungen der Judenfeindschaft, die nie völlig verstummten, entschieden über den Verlauf der Judenemanzipation, sondern die Erfolge und Niederlagen der bürgerlichen Emanzipationsbewegung.«[52] Angesichts des christlichen Staatsbegriffs und der verschärften geistigen Situation in der Entwicklung von Christentum und Judentum in der nachrevolutionären Reaktion[53] war die Vorstellung, daß die Juden den Weg zum Christentum finden würden, indes »eine Illusion – wirklichkeitsfremder als die christgläubige Hoffnung auf eine allgemeine Judenbekehrung am Ende der Tage«.[54] Fontanes Festhalten an dieser »Illusion«[55] erscheint so als Mangel an Empathie für die problematische Situation des deutschen Judentums auf dem Weg zur kulturellen und nationalen Assimilation.

Fontane war – trotz seiner Affinität zum politischen Schreiben – kein politischer Denker, kein systematischer Analytiker. Seine damalige berufliche Einbindung als politischer Journalist im Dienste der gemäßigt judenfeindlichen Reaktion, die den durch Gott legitimierten christlichen Staat zu verkörpern glaubte, kann sein Festhalten an der Idee der ›totalen‹ Assimilation erklären. Möglich ist aber auch, daß diese Idee ganz persönlich seiner christlich motivierten Grundüberzeugung von der Chance einer nationalen deutschen Zukunft entsprach.[56] Damit stand er zu jener Zeit keineswegs allein. Julian Schmidt hatte 1848 in den *Grenzboten* die Erwartungen des fortschrittlichen Bürgerlagers in Deutschland ausgesprochen,

[50] Vgl. Jacob Toury (Anm. 32), S. 139 u. S. 296.

[51] Monika Richarz (Hrsg.), Jüdisches Leben in Deutschland [1.]. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte 1780-1871, Stuttgart 1976, S. 61.

[52] Reinhard Rürup, Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft, Göttingen 1975, S. 81.

[53] Julius Guttmann nennt diese Jahre eine Phase »des bloßen Beharrens in den einmal abgesteckten Bahnen […] ohne neue Impulse und neue Ideen« (Das geistige Erbe des deutschen Judentums, in: Bulletin des Leo Baeck Instituts 58, 1981, S. 4).

[54] Jacob Katz, Zur Assimilation und Emanzipation der Juden (Anm. 48), S. 208.

[55] Sie läßt sich bis in seine späten Lebensjahre verfolgen; vgl. Fontanes Brief an Georg Friedlaender am 7./9. November 1892 (in: HFA, Abt. 4, Bd. 4, S. 232): »Es giebt kein andres Mittel als Stillhalten und sich mit der allmäligen Christianisierung zufrieden zu geben.«

[56] Vgl. dazu Jacob Katz, Spinoza und die Utopie einer totalen Assimilation der Juden, in: ders., Zur Assimilation und Emanzipation der Juden (Anm. 48), S. 204: »Da der deutsche Nationalismus vom Christentum geprägt erschien, galt die Annahme des Christentums durch die Juden als integrierender Bestandteil ihrer nationalen Absorbierung.«

als er seiner Überzeugung Ausdruck gab, »daß das specifische Judenthum aufhören wird«, wenn auch noch »einige Generationen« darüber vergehen würden. Er glaubte, in der deutschen Gesellschaft einen weitverbreiteten Humanitätsbegriff erkennen zu können, der die unkritische Annahme antijüdischer Ansichten durch das Volk verhindern würde.[57] Auch Fontane wollte die ihm bewußte Einseitigkeit seiner Abneigung gegen Juden nicht zur Richtschnur nehmen, sondern die ›Judenfrage‹ zur bürgerlich-christlichen Toleranzfrage machen. Später, als der sozialdarwinistisch argumentierende Antisemitismus aufgekommen war, hat er sich von seinen frühen Überzeugungen distanziert. Wir »hatten uns in etwas Menschenrechtliches verliebt und schwelgten in Emanzipationsideen, auf die wir noch nicht Zeit und Gelegenheit gehabt hatten, die Probe zu machen«, meint er in seinem Todesjahr im Rückblick auf diese frühe Zeit und formuliert seine totale Absage an jene Ideen mit den Worten: »Auch der Hoffnungsreichste hat sich von der Unausreichendheit des Taufwassers überzeugen müssen«.[58] Dies entsprach gegen Ende des Jahrhunderts auch der Sicht der deutschen reformorientierten Juden, die inzwischen den Weg der Konversion als »Irrweg« betrachten mußten und offen brandmarkten.[59]

Fontanes kleine Geschichte vom Bilderladen des Herrn Marcus im großen London, für sich genommen nichts Bedeutendes in ihrer formalen Schwäche und gedanklichen Unschärfe, brauchte uns heute nicht weiter zu beschäftigen, wäre da nicht der symptomatische Kern jener unlösbaren Frage nach Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Integration des Anderen, dem Aufgeben von Identität und der Frage nach Sinn und Preis dieses Verzichts. Man sucht auch hier wieder, aufgefordert durch Fontanes eigene Feder, nach seinem Verhältnis zu den Juden nicht nur im begrenzten nationalen Raum seiner Zeit, sondern aus dem Blickwinkel seines Artikels im weltumspannenden Maßstab.

Aber was zeigen die metaphorischen Paarbeziehungen, die Fontane hier entwirft? Oder sind es überhaupt nur journalistisch aufgeputzte Klischees, die auf wohlfeilen Beifall eines zeitgenössischen Publikums hoffen? Marcus, der arme, der gute Jude gegen Moses, den reichen, den nicht so guten Juden. Die Juden generell als Zivilisationspioniere, als friedliche Mittler,

[57] Julian Schmidt, Theater-Juden, in: Die Grenzboten 40, 1848, S. 20.

[58] Fontane an Friedrich Paulsen, 12. Mai 1898, in: HFA, Abt. 4, Bd. 4, S. 714. Vgl. dazu Wolfgang Benz, Antisemitismus als Zeitströmung am Ende des Jahrhunderts, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hrsg. v. Hanna Delf von Wolzogen in Zus.arb. mit Helmuth Nürnberger, Würzburg 2000, Bd. 1, S. 157-168.

[59] Vgl. Shulamit Volkov, Die Dynamik der Dissimilation: Deutsche Juden und die ostjüdischen Einwanderer, in: Dirk Blasius u. Dan Diner (Hrsg.), Zerbrochene Geschichte. Leben und Selbstverständnis der Juden in Deutschland, Frankfurt/M. 1991, S. 67.

darum gut, gegen die Angelsachsen als Eroberer, als militante Missionare ihrer kulturellen Maximen, darum ungut. Und schließlich »these Germen« versus John Bull oder umgekehrt. Lassen wir das letzte beiseite, beschränken wir uns auf die mit der Introduktion des Artikels vorgestellten Hauptfiguren, die Herr Marcus erklärtermaßen personifiziert. Dessen bescheidener Laden und rührendes Bemühen, einige Tropfen aktueller deutscher Malerei in einen Ozean britischen Kunststolzes zu träufeln, wirkt als Gleichnis überaus unscheinbar gemessen an dem großangelegten Bild des weltweit vermittelnden Judentums, der »Firma«, wie Fontane schreibt. Man könnte diesen Marcus samt Rethel getrost vergessen, wenn man von seinem Besucher (und Autor) sonst nichts wüßte. Aber gerade diese Kenntnis und sein literarhistorisch-diskursives Nachleben bis heute lassen innehalten und weniger danach fragen, ob Fontane mit seiner Vermittler-These recht hatte, als danach, was diese Äußerungen des Sechsunddreißigjährigen mit bekannten, vielfach diskutierten Äußerungen gleicher Thematik aus späteren Lebensabschnitten gemein haben.

Allzuviel ist es nicht, was den Vergleich belebt. Man kennt ja diesen Plauderton, den der Romancier hernach so virtuos zu handhaben wußte. Es gibt ihn hier bereits ebenso wie die Ambivalenz der Betrachtungsweise heikler und weniger heikler Gegenstände, an der sich die Geister des lesenden Publikums stets scheiden. Die Reduktionen der zweiten Fassung von *Herrn Marcus' Bilderladen* verdecken das Schillernde des ursprünglichen Textes. Die erste Fassung jedoch zeigt den Autor als einen Beobachter, dem ein geringer Anlaß genügt, tiefsitzende Stereotypen im exemplarisch Bildhaften sichtbar zu machen, zugleich aber in sehr persönlicher Weise Abwägendes hinzuzutun: Ja, Vermittler sind sie, die Juden, aber nicht mehr zwischen Himmel und Erde, sondern im Hier und Heute. Irgendwie hat das mit Geld zu tun. So »ist der große Haufen des vermittelnden Volkes«. Aber es gibt da auch noch die schöne Seite, nämlich die Rolle als »Pioniere der Civilisation« usw. Viel ironische Distanz also, wenig Eindeutiges. Und dann haben sie auch »eine Vorliebe für das Grausige«, wie alle unentschlossenen Menschen usw. Welch eine Behauptung; man kann sie eigentlich nur mißverstehen. Und schließlich noch die englische Konkurrenz, der allerdings nicht unterstellt wird, sie habe jemals zwischen Himmel und Erde vermittelt. Unironisch betrachtet läßt sich diese scheinbare Bizarrerie als Vorbehalt gegenüber beiden Adressen verstehen. Der Autor empfindet im Grunde für keine von beiden ungeteilte Sympathie, wenngleich er »das älteste Agentur- und Kommissionsgeschäft der Welt« in seiner Kulturleistung anerkennt und im Fall von Herrn Marcus' Bilderladen wegen der Rethel-Blätter ausdrücklich begrüßt. Der ideale Marcus freilich wäre reiner Pionier, indes »vor allem ist er ein Geschäftsmann«, so wie es auch die

anderen sind, die »ihr Geschäft […] treiben […] im Kleinen wie im Großen« und von denen der Autor andeutungsvoll sagt: »Ihre Motive dabei kümmern uns nicht«.

Ambivalenz – Respekt vor der Mehrdeutigkeit der Wahrnehmung oder Bekenntnisschwäche, Streben nach argumentativer Balance oder fehlgeleitetes Harmoniebedürfnis? Der Grat, an dem beides zu scheiden wäre, ist schmal, und er ist es desto mehr, je komplexer der betrachtete Gegenstand ist. Dieser Charakterzug Fontanes spottet der Hermeneutik. *Herrn Marcus' Bilderladen* jedoch kann nicht der Text sein, an dem gerade diese Problematik abzuarbeiten wäre. Seine Lektüre schafft keine neue Erkenntnis, aber sie befriedigt den Leser der bisher einzig bekannten (zweiten) Fassung, indem sie dem gröblich amputierten Textkörper seine Glieder zurückgibt und damit dem offenkundig Ungereimten einen Reim verschafft.

## Texte[60]

### HERRN MARCUS BILDERLADEN

*London* im Juli. Die Juden sind doch immer die Vermittler. In alter Zeit vermittelten sie im großen Styl, zwischen Himmel und Erde. Das ist nun jetzt vorbei. Sie vermitteln nur noch an der Grenze (zum Aerger aller Zollbeamten) oder zwischen Reiselust und Paßbüreau, oder am liebsten, wie alle Welt weiß, zwischen *viel* Geld und *wenig* Geld. Das ist die Regel; das ist der große Haufen des vermittelnden Volkes. Aber man thäte Unrecht, wenn man die Augen gegen ein schöneres und bedeutsameres Vermittler-Amt verschließen wollte, das bis auf den heutigen Tag niemand so zu üben weiß, wie das Volk Gottes. Wenn das hübsche Wort von den »Pionieren der Civilisation« irgend wem in der Welt zukommt, so sind es die Juden. Das ist ihr Geschäft, und sie treiben es im Kleinen wie im Großen. Ihre Motive dabei kümmern uns nicht. In den großen Städten des Ostens sind *sie* es, die zwischen Orient und Occident die Brücke bauen, und in das abgelegenste Dorf der abgelegensten Provinz tragen sie die Anfänge einer neuen Zeit. Wem hätte sich diese Wahrnehmung nicht aufgedrängt, wenn er auf schlechten Wegen, im stoßenden Bauerwagen, durch halbverlassene Ge-

[60] Der Abdruck beider Fassungen erfolgt buchstaben- und zeichengetreu nach der Erstveröffentlichung von 1856 in: Die Zeit. Berliner Morgen-Zeitung v. 10. Juli 1856, Nr. 159, S. 4, und nach der gekürzten Fassung von 1858 in: Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung v. 27. Juni 1858, Nr. 147, Beilage S. 2. Fett und gesperrt Gedrucktes sowie die für Fremdwörter und fremdsprachige Textpartien benutzte Antiqua in den Textvorlagen sind einheitlich kursiv wiedergegeben.

genden fährt. Der Jude vertritt den Handel und mit ihm jene Civilisation (ob gut ob schlecht), die von ihm unzertrennlich ist. Wo er fehlt, da ist man um ein Vierteljahrhundert zurück. Die Unterschiede sind oft frappant. Du betrittst das eine Dorf; was siehst Du? moosbedeckte Strohdächer, schmutzige und zerlumpte Menschen. Das Vieh selbst, das an Dir vorüberblökt, sieht Dich so fremd und verwunderlich an, daß ein civilisirter Ochs, der Eisenbahnen und Lokomotiven kennt, darüber lachen würde. Da kommst Du in ein zweites Dorf. Noch abgelegener von der großen Straße, noch ferner von der nächsten Marktstadt und alles doch wie anders! Die Jungen, die aus der Schule kommen, tragen ihre Bücher in einer Mappe oder in einem Schnallenriem, und das gelbe blecherne Pennal guckt aus der Tasche hervor. Die Mädchen, die an Dir vorübergehen, haben ein rothgeblümtes Tuch um Hals oder Kopf, und der Knecht, der eben vorbeitrabt, streicht mit einem langen, beinah eleganten Peitschenstock die Fliegen vom Hals des Pferdes. Du hältst am Krug, um füttern zu lassen, und trittst in die Wirthsstube. An den Wänden hängt das Bild des Königs; die Garden stürmen das Dannewerk[61], rechts und links ein gespießter Däne; selbst der Kaiser von China[62], kaum sicher in seinem eigenen Lande, hängt ruhig neben der Wanduhr und wundert sich über den Schnurrbart, den ihm der Maler gemacht hat. Die Thür der Hinterstube geht eben auf, eine junge Frau lugt durch und hinter der Thürspalte gewahrst Du ein Wiegenpferd, auf dem der blonde Kronprinz des Hauses so eben seine Exercitien macht. Ueberall die Anfänge des Luxus. Und wer hat sie in diese halbvergessene Gegend gebracht? Der *Jude*, der Civilisations=Pionier, der drüben an der Straßenecke wohnt und in einem Raum, nicht viel größer als eine Häckselkiste, alles feilbietet, was Natur und Kunst, versteht sich zu billigen Preisen, zwischen Smyrna und Manchester produziren.

Die Juden sind es, die durch die Welt ziehen und in ihrer Sonderstellung nirgends Partei ergreifend, ihre Aufgabe darin finden, das Ferne nah und das berechtigte Fremde zur Geltung zu bringen. Kenntniß kommt und die Vorurtheile fallen. Der angelsächsische Stamm (der so vieles mit ihnen gemein hat) ist jetzt in Konkurrenz mit ihnen getreten, in *siegreiche* Konkurrenz. Aber das Geschäft der Juden ist dauerhafter, die Firma solider. Die Angelsachsen erobern, die Juden vermitteln. Das Erobern geht so lange, wie es geht, dann wendet sich das Blatt; das jüdische Vermittleramt aber wird dauern, das älteste Agentur= und Kommissionsgeschäft der Welt.

[61] Der Grenzwall der Dänen gegen die Deutschen in Schleswig wurde im 1. Deutsch-Dänischen Krieg durch die deutschen Bundestruppen am 23. April 1848 im ersten Anlauf genommen.

[62] Innenpolitisch stand China 1856 unter Kaiser Wen Tsung durch die im Süden und Südosten des Landes mörderisch wütende sozialrevolutionäre Taiping-Bewegung fast am Rand des Zusammenbruchs.

Ein solcher Vermittler ist auch Herrn Marcus' Bilderladen im Oxford-Street. Wenige kennen ihn, denn er ist unscheinbar und hat in Spiegelfenstern und Gasflammen, in Goldrahmen und Wendeltreppen nichts gemein mit jenem Kleiderladen seines weltbekannten Nachbars und Glaubensgenossen, der mit dem Helden der *Revalenta Arabica*[63] um die Siegespalme ficht und durch Agenten aller Art den Glauben unterhalten läßt, daß er alljährlich 20.000 Pfd. St. für bloße Zeitungsannoncen verausgabe. Herr Marcus ist nur der Grashalm unter dem Schatten solcher Eiche und trägt in Demuth das Bewußtsein mit sich umher, daß jene Annoncensumme ausreichend wäre, zwanzig Marcusse ins Dasein zu rufen. Und doch sind Moses u. Son[64] viel schlechtere »Pioniere«, als unser armer Bilderhändler, der sich's vorgesetzt zu haben scheint, die Engländer mit deutscher Kunst vertraut zu machen. Nun müssen Sie nicht etwa erwarten, daß ein riesiger Kaulbach[65] an dem kleinen Fenster hängt und daß der hohe Priester, das brennende Jerusalem im Rücken, eben ausholt, um sich das Messer in die Brust zu bohren – nein, so weit reichen die Kräfte und Mittel des Hauses

[63] Die europaweite Erfolgsgeschichte des gewinnsüchtigen britischen Verkaufsgenies Du Barry mit seinem pflanzlichen Geheimmittel Revalenta Arabica als Heilmittel gegen Verdauungsstörungen und vieles andere mehr scheint den ehemaligen Apotheker Fontane beeindruckt zu haben. Vgl. Du Barrys marktschreierische Werbeschrift (27 S.): On Indigestion; or the Natural Regenerator of the Digestive Organs (the Stomach and Intestines), without Medicine of Any Kind by a Simple, Natural, Pleasant, and Economical Means, Imported from Africa. Which Effectually Removes Indigestion, Torpidity of the Intestines and Liver, Biliousness, Nervousness and all Consequent Disorders, London 1848 [Fifth Edition]. Das auch in Deutschland zunächst erfolgreiche Kraftmehl wurde als »Betrug« entlarvt; vgl. Albert Frickhinger, Revalenta arabica des Du Barry, ein grossartiger Betrug. Aufklärung für diejenigen, welche sich der Revalenta bedienen wollen. Zugleich ein offenes Wort über die Geheimmittel an die deutschen Regierungen und Medicinalbehörden, Nördlingen 1854. Die von Fontane gewählte Analogie hat allerdings etwas Gesuchtes, wenig Überzeugendes.

[64] Ein unsigniertes Feuilleton (von Fontane?), in: Die Zeit v. 12. September 1856, Nr. 214, S. 1 u. 2 im feuilletonistischen Teil ›unterm Strich‹, betitelt *Die Läden in London* mit dem markanten Schlußsatz: »Es ist ein Mikrokosmos – dieses London, und ein Spaziergang durch seine Straßen scheint fast ein Spaziergang durch die Welt«, schildert Moses und Sohn: »[…] Wenn man durch Oxford-Street wandelt, – eine Straße, die so lang ist, daß, wenn man nach einem tüchtigen Mittagessen das Ende derselben betritt, man wieder hungrig ist, sobald man am andern Ende anlangt, – wenn man durch diese Straße wandelt, so pflanzt sich mit einem Male ein ungeheures Gebäude, in den Abendstunden von ein paar hundert Gasflammen erhellt, quer in den Weg und unterbricht die gradlinige Gleichförmigkeit der endlosen Straße. Es ist kein öffentliches Gebäude, sondern das Magazin eines – Schneiders, der sich Moses und Sohn nennt und außerdem noch einige andere Etablissements in London zählt.«

[65] Der von Fontane »trotz all seiner Mängel und Affektiertheiten« (HFA, Abt. 3, Bd. 5, S. 660) geschätzte Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) hatte 1856 eine zweite Fassung seines Riesengemäldes *Die Zerstörung Jerusalems* (1842/54, 5,88 m × 7,10 m, Neue Pinakothek, München) für das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin geschaffen.

Marcus nicht und es sind bescheidnere Blätter, bescheidner nicht der Idee aber der Ausführung und dem Preise nach, denen er Eingang und Käufer zu schaffen sucht. Da liebt er denn vor allem den Rethel. Rethel, wie ich höre, soll vor Künstlereitelkeit krank und schließlich geistesgestört gewesen sein. Armes gekränktes Herz! Hattest Du denn keinen Freund hier, der Dir nach Aachen hin schreiben konnte, daß es einen Marcus giebt und daß dieser Marcus einen Bilderladen hat, der fast lauter Rethel ist? Das ist nicht zum Lachen. Das ist auch kein geringfügiger Triumph, eben so wenig wie es für den Dichter oder Komponisten etwas Kleines ist, im Munde eines hübschen und, wenn es sein muß, selbst eines häßlichen Dienstmädchens zu sein. London hat Hunderte von Bilderläden, aber mit Ausnahme des Kaisers Napoleon und seiner schönen Dame[66] mit dem träumerischen Gesicht ist Alles *englische* Kunst von Anfang bis zu Ende. Prinz Albert fünfzigmal, die Königin hundertmal und »der alte Herzog« (Wellington) wo möglich tausendmal. Dazwischen etwas Alma und Inkerman[67] und ähnliche Herzstärkungen für ein patriotisches Britenherz. Das ist Alles. Für die *deutsche* Kunst ist nirgends Raum. Die deutsche Kunst hat nur einen Platz – Herrn Marcus kleinen Laden. Und dieser Laden ist Rethel. Athme auf, armer Rethel, wenn Du noch lebst, oder sei Dir die Erde leicht, wenn Du in Aachen schläfst, in Aachen, wo man wenigstens in guter Gesellschaft schlafen kann.

Die Juden haben eine Vorliebe für das Grausige, wie alle Menschen, deren Entschlossenheit zu ihren unentwickelteren Naturanlagen gehört, oder deren Muth umgekehrt so weit entwickelt ist, »daß er auf der Höhe unserer Zeit steht«. So darf man sich nicht wundern, daß Herr Marcus seine Rethel-Ausstellung mit dem »Todtentanz«[68] jenen in der That genialen Blättern eröffnete, die vielleicht die bitterste und zugleich poetischste Kritik sind, die die Extravaganzen des Jahres 1848 erfahren haben. Dieser Todtentanz präsentirte sich Monate lang und hat erst kürzlich anderen Blättern Platz gemacht. Aber »Rethel« nach wie vor und auch »Meister Klapperbein« nach wie vor. Zwei Blätter hängen jetzt aus, die eben so sehr durch ihren eigenen künstlerischen Werth wie durch zwei poetische Um-

[66] Seit 1853 war die schöne Eugénie Marie de Guzman (1826-1920) Gemahlin Napoleon III. von Frankreich.

[67] Fluß und Ansiedlung im westlichen Teil der Krim, wo im Herbst 1854 die verbündeten Engländer und Franzosen über die Russen siegten.

[68] Alfred Rethels (1816-1859) bedeutende sechs Blätter *Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848*, in denen er dem durch Unvernunft menschlichen Handelns sinnlosen Morden des Todes mythische Gestalt gegeben hatte, waren im Mai 1849 mit Versen von Robert Reinick (1805-1852) in Leipzig erschienen und wegen ihrer als politisch-rekationär empfundenen Tendenz ins Kreuzfeuer demokratischer Kritik geraten.

schreibungen eines unserer besten lyrischen Dichter bekannt geworden sind; das eine, den *Tod eines alten Thürmers* darstellend, still, friedlich, versöhnlich, das andere das *Erscheinen der Cholera auf einem pariser Maskenball.*[69] Beides echt Rethelsche Bilder. Es ist mir unzweifelhaft, daß die Ausstellung hiermit noch nicht geschlossen ist und daß das grausige »Schattenspiel an der Wand«[70] seinen Fortgang haben wird. Dafür bürgt mir Rethel und vor allem – Marcus.

Es wäre indessen ungerecht, wenn ich unerwähnt lassen wollte, daß die deutsche Kunst auch anderweitig vertreten ist. Von den Retzsch'schen Shakespeare-Radirungen[71] will ich nicht sprechen (sie sind *englisch*, wenigstens ihrem Gegenstande nach) eben so wenig von Arnold von Winkelried,[72] der, hier wie überall sein Quantum Speere – »seine Hand voll Tode«, sagt Follen[73] – gewissenhaft sich in den Leib drückt; aber über den großen Kurfürsten und den am Boden liegenden Froben und die ganze Herrlichkeit des Tages von Fehrbellin, wie sie Eybel[74] dargestellt und der englische Holzschneider wenigstens geahnet hat, darf ich nicht schweigen. Die Dragoner hauen ein und der englische Philister steht davor und murmelt treu und ehrlich vor sich hin: *gallant fellows they are*! Wir gelten hier nämlich für ein Geschlecht von Helden. Gott gebe seinen Segen dazu.

[69] Die als Gegenstücke konzipierten Blätter *Der Tod als Freund* (vermutlich im Winter 1849/50 entstanden) und *Der Tod als Erwürger. Erster Auftritt der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831* (erste Entwürfe im Winter 1847/48) waren 1852 als Holzschnitte von J. Jungtow (»Der Tod als Freund«) und G. R. Steinbrecher (»Der Tod als Erwürger«) bei H. Bürkner in Dresden publiziert worden. Mit Fontanes (in der Fassung von 1858 gestrichenem) Hinweis auf »zwei poetische Umschreibungen eines unserer besten lyrischen Dichter« ist möglicherweise Robert Reinick gemeint, dessen Lyrik insbesondere durch Vertonungen Robert Schumanns populär war; die Holzschnitte von 1852 waren jedoch ohne »poetische Umschreibungen« erschienen.

[70] Anspielung auf Heinrich Heines Gedicht *Belsazar* (»die Flammenschrift an der Wand«).

[71] *Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken in Umrissen*, Hauptwerk des von Goethe geschätzten Dresdner Malers Moritz Retzsch (1779-1857). Die mit erläuternden Texten versehene Folge von 106 Blättern war zwischen 1828 und 1845 in Leipzig herausgekommen; die Gesamtausgabe von 1847 erlebte mehrere Auflagen.

[72] Möglicherweise gemeint ist Alfred Rethels Bleistiftzeichnung von 1834 *Der Tod Arnolds von Winkelried in der Schlacht bei Sempach*.

[73] »Und seiner langen Arme simsonhafte Kräfte | umklammern, weitausgreifend, Ritterlanzenschäfte: | so drückt er seinen Armvoll Tod, o Lieb in Todeslust! | drückt all die blanken Messer in seine große Brust.« 14. Strophe der Ballade *Des Arnold von Winkelried Opfertod* aus dem *Schweizer Heldenbuch* von Adolf Ludwig Follen (in: Harfengrüße aus Deutschland und der Schweiz, hrsg. v. A. L. Follen, Zürich 1823, S. 35-38).

[74] Adolf Eybels (1806-1882) großes dramatisches Historienbild *Der Große Kurfürst in der Schlacht bei Fehrbellin* von 1846 befand sich damals im Königl. Schloß zu Berlin; es war durch den als Jahresgabe 1849 für die Mitglieder des Vereins der Kunstfreunde in Preußen publizierten Mezzotinto-Stich von Paul Havelmann verbreitet.

Ich kenne nun den Marcus'schen Geschmack, *martialisch* und *gespenstisch*, und ich werde nächstens an ihn schreiben und ihm Vorschläge machen. Ich werde die »Lenore« proponiren und »Faust« und die »wilde Jagd« und etwas »Walpurgis=Nacht«. Das gilt nun mal als deutsch *par excellence* und die Engländer wollen es so haben. Herr Marcus ist ein Pionier, aber vor allem ist er ein Geschäftsmann. Er hat Vorurtheile zu bekämpfen, aber unter Umständen auch sich ihnen zu accomodiren. So denn zunächst noch neue Todtentänze und neue Schauergeschichten, vor denen John Bull sich räuspern und in den Bart brummen mag: *strange people these Germans, but clever indeed!*

F....

## VON DER WELTSTADT STRASSEN

### Herrn Marcus' Bilderladen

*London*, im Juni.* Die Juden sind noch immer die »Vermittler« wie vordem. Unter einander in alten Satzungen befangen, wissen sie doch die Vorurtheile anderer Nationen geschickt zu versöhnen. Die Welt durchziehend und selten Partei ergreifend, fällt ihnen die Aufgabe zu, das Ferne nah und das Fremde zur Geltung zu bringen. Die Neuzeit hat ihnen längst das Monopol genommen; der Angelsächsische Stamm ist in siegreiche Concurrenz mit ihnen getreten. Aber das Geschäft der Juden, eine alt-etablirte Firma, ist dauerhafter. Die Angelsachsen vermitteln mit dem Schwert in der Hand; die Juden vermitteln friedlich. Das ist die Dauer ihrer Macht.

Ein solcher Vermittler ist auch Herr *Marcus* und sein *Bilderladen* in Oxford-Street. Wenige kennen ihn, denn er ist unscheinbar und hat in Spiegelfenstern und Gascandelabern, in Goldrahmen und Wendeltreppen Nichts gemeinsam mit jenem Großgeschäft seines Nachbarn und Glaubensgenossen, der durch Agenten aller Art den Glauben zu unterhalten sucht, daß die Firma »Moses und Sohn« alljährlich 20,000 £str. für bloße Zeitungs-Annoncen zu verausgaben wisse. Herr *Marcus* ist nur der Grashalm unter dem Schatten jener Eiche. Sein ganzer Bilderladen wäre mehr denn zwanzigmal für die bloßen Inseraten-Gelder seines Nachbarn zu kaufen und doch ist »Moses und Sohn« ein schlechterer *Vermittler* als Herr Marcus, der sich's vorgesetzt zu haben scheint, die Engländer mit

* Vgl. die Beilage zu Nr. 133. [In Nr. 133 der Neuen Preußischen (Kreuz-)Zeitung v. 11. Juni 1858 war als 4. Folge von *Von der Weltstadt Straßen* der Artikel *Tower-Hill* erschienen.]

Deutscher Kunst vertraut zu machen. Nun müssen Sie aber freilich nicht erwarten, daß ein riesiger Kaulbach an dem kleinen Fenster hängt und daß der Hohepriester, das brennende Jerusalem im Rücken, eben Miene macht, sich das Messer in die Brust zu bohren, – nein, so weit reichen die Kräfte und Mittel des Hauses Marcus nicht und es sind bescheidenere Blätter denen er Eingang und Käufer zu schaffen sucht. Da liebt er denn vor allem den Rethel. Rethel soll, vor Gram über Mangel an Anerkennung, sein halbes Leben hindurch krank und schließlich geistesgestört gewesen sein. Mit Trauer mußt' ich daran gedenken. Armes, gekränktes Herz, hattest Du denn keinen Freund hier, der Dich aufrichten, der Dir nach Aachen hin schreiben konnte, daß es einen Marcus giebt und daß dieser Marcus einen Bilderladen hat, einen Laden, der fast lauter Rethel ist! –

Die Juden, wie alle friedliebenden Menschen, haben eine romantische Vorliebe für das Grausige. So darf man sich nicht wundern, daß Herr Marcus seine Rethel-Ausstellung mit dem »Todtentanz« eröffnete, jenen genialen Blättern, die vielleicht die bitterste und zugleich die hochpoetischste Kritik sind, welche die Extravaganzen des Jahres 1848 erfahren haben. Dieser Todtentanz präsentirte sich monatelang und hat erst kürzlich anderen Bildern Platz gemacht. Aber Rethel nach wie vor und auch Meister Klapperbein nach wie vor. Zwei Blätter (schlichte Holzschnitte) hängen jetzt aus, die auch bei uns bekannt geworden sind. Das eine zeigt den Gevatter Tod, wie er bei einem alten Thürmer eintritt, um statt seiner die Glocke – die *Todtenglocke des Alten*, zu ziehen; das andere hat das plötzliche, übrigens historische Erscheinen der Cholera auf einem Pariser Maskenballe zum grausigen Vorwurf. Beides ächt Rethel'sche Bilder, geistreich, finster, dämonisch. Es ist mir unzweifelhaft, daß die Ausstellung hiermit noch nicht geschlossen ist und daß das poetisch-unheimliche Schattenspiel an der Wand, die gemalte Gespenstergeschichte ihren Fortgang haben wird. Dafür bürgt mir Rethel und vor Allem – Marcus.

Es wäre indessen ungerecht, wenn ich unerwähnt lassen wollte, daß die Deutsche Kunst auch anderweitig vertreten ist. Von den Retz'schen Shakespeare-Radirungen will ich nicht sprechen, sie sind Englisch, wenigstens ihrem Gegenstande nach; aber der Adolph-Menzel'sche »Keith«, in den Preußen und Schottland sich ehrlich theilen, und vor Allem der Eybel'sche große Kurfürst** mit dem am Boden liegenden Froben und der ganzen Herrlichkeit des Tages von Fehrbellin, das sind Dinge, über die ich nicht stillschweigend hinweggehen darf, wenn ich erzählen will, was es mit Mar-

** Alle diese Bilder sind bloße Holzschnitte, meist (wie z.B. der Keith) in Wochenblättern und illustrirten Zeitungen erschienen. Ich bezweifle, daß die betreffenden Künstler bei uns eine Ahnung davon haben. D.E.

cus und seinem Laden auf sich hat. Die Dragoner hauen ein und der Englische Philister steht davor und murmelt treu und gutherzig vor sich hin: *these Prussians, gallant fellows they are, no doubt about that*. Sei es so; Gott gebe seinen Segen dazu. Herr Marcus aber fahre in Ehren fort, den guten Glauben an uns bei Kraft und Leben zu erhalten.

KLAUS E. BOHNENKAMP

# »PARIS MÖCHTE SICH IHNEN IMMER MEHR VON SEINEN GUTEN SEITEN ZEIGEN«

## Zwei Briefe Rainer Maria Rilkes an Marie Olden

Marie Olden, geb. Latzel, wurde am 29. November 1878 als Tochter des Rittergutsbesitzers Alfred Latzel (1842-1888) und seiner Ehefrau Emma (1848-1901) in Barzdorf geboren,[1] im damaligen »Kronland Schlesien, Bezirk Freiwaldau, Diöcese Breslau«,[2] dem sogenannten »österreichisch Schlesien«, das der Habsburger Monarchie nach der Niederlage gegen Preußen geblieben war. Ihre Familie gehörte zu den wohlhabendsten der Gegend. Erzogen im Pensionat »Sacre Cœur« im Dritten Wiener Bezirk, einer auch heute noch berühmten Privatschule der Erzdiözese Wien, entfaltete sich ihre Liebe zu Geschichte und Kunst sowie ihre Begabung für Poesie und Malerei, die sie sich auch dann zu bewahren wußte, als sie, früh verwaist, unter die strenge Vormundschaft ihres Onkels Anton Latzel (1846-1912) geriet, der den ungezügelten Drang nach Unabhängigkeit und Freiheit der jungen »Mietze« argwöhnisch – aber oft vergeblich – zu beschneiden suchte.

Fünf Jahre jünger als ihr Vetter Rudolf Kassner, war sie dessen heimliche Jugendliebe. In seiner Novelle *Sonnengnade* von 1896[3] hat er ihr ein literarisches Denkmal gesetzt, wie er zwei Jahre später, mitten aus der Arbeit am Erstlingswerk über englische Maler und Dichter, das im Jahre 1900

[1] Dr. Michael C. Seidel, Chalfont, PA, USA, Sohn Esther Maria Seidels, geb. Olden, und Enkel Marie Oldens, hat Notizen zur Biographie seiner Großmutter beigesteuert, die hier zugrunde gelegt sind.

[2] So die Angaben auf ihrem Geburts- und Taufschein (Nachlaß Marie Olden: Michael Seidel).

[3] Rudolf Kassner, Sonnengnade, in: Musenalmanach Berliner Studenten, hrsg. v. Gottlieb Fritz, Rudolf Kassner, Emil Schering, Berlin 1896, S. 62-68; jetzt in: Rudolf Kassner, Sämtliche Werke, hrsg. v. Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Bd. II. Pfullingen 1974, S. 375-379. – Auf dem Totenbett, im März 1959, wird Kassner darüber hinaus sein zweites Buch, die Gleichnis-Sammlung »Der Tod und die Maske« aus dem Jahre 1902, in diesen Zusammenhang rücken und Marie Oldens Tochter Esther Seidel gestehen: »Das ist die Liebeserklärung an deine Mutter, es steht kein Wort von Liebe drin.«


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-003 | CC BY-NC-ND 4.0

unter dem Titel *Die Mystik, die Künstler und das Leben* bei Eugen Diederichs erscheinen wird,[4] dem Berliner Studienfreund Gottlieb Fritz anvertraut:

»Ich kenne«, so schreibt er, am 6. Februar 1898, »ein junges Mädchen, sie ist mir verwandt, sehr hübsch, außerordentlich begabt, feine Hände, ein weiblicher Gottlieb Fritz auch klein, vor nicht ganz zwei Jahren habe ich sie geliebt, ich glaube sogar leidenschaftlich, ohne daß sie es wußte, ich darf so etwas nicht gut sagen, wenn ich auf meinen zwei Stöcken stehe. Sie ist nebenbei gesagt die Malerin in meiner ›Sonnengnade‹ seligen Angedenkens. Sie hat mich sehr gerne, meine Liebe wurde wohl deshalb, weil ich von ihr immer entfernt war, in eine wirklich ehrliche Freundschaft, which I cherished, verwandelt. Wir schrieben uns die schönsten Briefe, ich war schon stolz genug, daß sie mir gegenüber zu sich selbst aufrichtig war wie man es von einem jungen Mädchen von Vermögen, auf dem Lande unter wenig anregenden Verwandten lebend, nicht immer erwartet. Genug, sie war ein Mädchen, das mir unter anderen Umständen (Verwandtschaft nicht zuletzt) hätte viel werden können. Nun vorgestern schrieb sie mir, ich soll ihr rathen, ob sie heirathen soll. Niemand wisse davon. Jemand hätte sich ihr angetragen. Ich sei ihr ›Vertrauter‹! Nun, ich muß ihr als Freund, das ich auch wirklich bin, antworten. Ich bin jetzt ganz ruhig darüber, vielleicht noch vor 1 oder 1/2 Jahre hätte es mich anders getroffen. Trotz des ganzen ›Ich‹thums, zu dem man sich erziehen möchte, macht einen die Welt doch nur zum ›getreuen Eckehardt‹. Das ist fatal? Soll man deshalb die Erde und alles drum und dran zu Schatten schlagen!?«[5]

Die Korrespondenz der frühen Jahre ist verloren; wir kennen Kassners Rat und Antwort nicht. Der Heiratsplan wird jedenfalls verworfen; erst 1903 wird Marie Latzel den um fast zwei Jahrzehnte älteren Schauspieler und Literaten Hans Olden heiraten. Kassner stellt ihn Gottlieb Fritz mit den Worten vor: »Er ist ein ganz guter, netter, nicht bedeutender Mensch, jedenfalls Nebensache« – verglichen mit »meiner Cousine«, diesem »ganz ausgezeichneten Geschöpf«.[6] Anders als die Familie nimmt Kassner keinen Anstoß an dem Umstand, daß es sich bereits um Oldens dritte Ehe handelt,[7]

[4] Jetzt in: Sämtliche werke (wie Anm. 3), Bd. I. Pfullingen 1969, S. 5-313.

[5] Rudolf Kassner, Briefe an Tetzel, hrsg. v. Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1979, S. 40f.

[6] Briefe an Tetzel (wie Anm. 5), S. 127: 15.10.1903.

[7] Hans Olden (1859-1932) war in erster Ehe mit der Schauspielerin Rosa Stein (1861-1927), in zweiter mit Grete von Schönthan-Pernwald verheiratet. Der ersten Verbindung entstammen die Tochter Ilse (1880-1974), verheiratete Gräfin von Seilern-Aspang, gesch. Stegmann, sowie die in der Zeit der Weimarer Republik literarisch und politisch bekannt gewordenen Söhne Balder (1882-1949) und Rudolf (1885-1940).

auch nicht an Oldens Preußen- und Judentum,[8] wohl aber an dessen mangelnder philosophischer Grundhaltung. Der Geburt des ersten Kindes, der Tochter Esther Maria, gelten am 2. Januar 1904 die Zeilen: »Euch allen meine herzlichen Glückwünsche! Hoffentlich geht es Dir u. der Kleinen sehr gut. Was für eine begeisterte Mutter wirst Du jetzt nicht werden! Nach der leidenschaftlichen Hausfrau zu schließen, die Du schon bist! Hoffentlich gibst Du uns andere nicht ganz auf. Vielen Dank für Deinen freundlichen Brief! Deine Tapferkeit hat schließlich doch gesiegt, oder die Leute sehen doch wieder ein, was sie an Dir haben, u. man nennt Dich wieder mit dem alten Gefallen!«[9]

Nach wenigen Jahren – 1905 kommt der Sohn Peter zur Welt – wird die Ehe geschieden; letztlich wohl wegen der Untreue Oldens, der anschließend eine neue – vierte – Verbindung eingeht. Am 21. März 1908 antwortet Kassner der Cousine in einem Brief aus Kairo auf die entsprechende Nachricht: »Liebe Marie! / Ich hatte davon schon etwas gehört, aber was sollte ich Dir da schreiben? Das alles ist so hart, so bitter für Dich. Du hattest ihm so viel gegeben u. er Dir so viel genommen. Gut ist dass Du weg u. innerlich frei bist von ihm. Jeder Compromiss in solchen Sachen ist gemein. Verliere nur den Muth nicht u. lass Dich davon nicht einschüchtern, dass Dein äußeres Leben für einige Zeit sich knapper gestalten wird. Ich glaube fest oder eigentlich immer mehr an eine Vorsehung für die Menschen, die mit sich einig und in sich rein sind. Diese Vorsehung lebt in diesen Menschen u. diese Vorsehung ist Dir etwas schuldig.«

Marie Olden hat die Trennung nie ganz verwunden; sie war, wie sich ihr Enkel Michael Seidel erinnert, von da an keine glückliche Frau mehr. Obwohl frei von jeglicher materiellen Sorge, lebt sie, innerlich vereinsamt, weiter in ihrer Berliner Villa. Rastlos und wenig begabt für die Erziehung ihrer beiden Kinder Esther und Peter, beschließt sie im Herbst 1911, in Paris Malerei zu studieren. Sie sucht Kontakt mit dem belgischen Neoimpressionisten Théo van Rysselberghe,[10] von dem ihr vermutlich Kassner

[8] Noch fast ein halbes Jahrhundert später, am 6. Juni 1949, wird er gerade darauf Bezug nehmen und Marie Olden zu bedenken geben: »Von der ganzen schlesischen Verwandtschaft sind Deine beiden Kinder eigentlich die einzigen un-proletarisiert humanen! Soll man nicht ganz leise einmal sagen: Hoch Olden! Hoch ein wenig Judenthum? U.s.w.« Und der Nichte Esther wird er am 16. April 1952 erklären: »Die Oldens sind lebensbegabter, von Geistigkeit nicht zu reden, als die Latzels.«

[9] Die Briefe Rudolf Kassners an Marie Olden und Esther M. Seidel liegen im Deutschen Literaturarchiv, Marbach am Neckar, dem für die Genehmigung, daraus zu zitieren, herzlich gedankt sei.

[10] Van Rysselberghe, am 23.11.1862 in Gent geboren, studierte an den Akademien in Gent und Brüssel; nach frühen Erfolgen in Belgien ging er 1886 nach Paris, wo er unter dem Einfluß Paul Signacs vom Impressionismus zum Pointilismus wechselte, den er aber zugunsten

gesprochen hatte, der den Freund André Gides spätestens im Frühsommer 1910, zusammen mit Rilke, in Paris kennen- und schätzen gelernt hatte.[11]

Kassner hört von Marie Oldens Plan in Rußland, wohin er Anfang Mai 1911 aufgebrochen war. Wohl von Samarkand aus, kurz vor der Rückfahrt nach Moskau, wendet er sich in einem verlorenen Schreiben an Rilke, der, nach Aufenthalten in Lautschin, Leipzig, Weimar und Berlin, am 13. September in München eingetroffen war, um, »hineingebunden in ein Bündel Sorgen«,[12] familiäre Angelegenheiten zu regeln und über das »nächste Loos« der Tochter Ruth zu beraten.[13] In der Absicht, Anfang Oktober in Paris mit Marie Taxis zusammenzutreffen, um gemeinsam nach Duino zu fahren, kehrt er am 26. September in seine Wohnung in der rue de Varenne zurück und erklärt der Fürstin:

»Ihr Telegramm beschleunigte mich ein wenig, zusammen mit einem Briefe Kassner's, der mir seine Cousine, Frau Olden, in Paris anmeldet und mich bittet, in den ersten Tagen womöglich ein wenig für sie da zu sein. Sie hat sich bisher noch nicht eingestellt.«[14]

Und sie wird es auch in den nächsten Tagen nicht tun: Erst um den 4. Oktober trifft sie in Paris ein und scheut sich, ohne von Rilkes »beschleunigter« Rückkunft und seinen nahen Reiseterminen zu wissen, den Dichter übereilt zu behelligen. Endlich greift sie am 14. Oktober zur Feder und schreibt:

einer dekorativen Bildgestaltung im Sinne des Jugendstils verwirft. Er stirbt am 13. Dezember 1926 in St. Clair.

[11] Die lose Verbindung zwischen Kassner und Rysselberghe bleibt über die Jahre hin ebenso bestehen wie die zu Marie Olden. Neben gelegentlichen Zusammenkünften bei Kassners verschiedenen Paris-Aufenthalten (vgl. Rudolf Kassner, Sämtliche Werke [wie Anm. 3]. Bd. VII, S. 519) begegnen sich beide Männer im Frühherbst 1912 in London; darauf spielt Rysselberghes Brief an Marie Olden vom 27. Juli 1912 an: »Je n'ai plus eu de nouvelles de Kassner mais vrai due le n'en attends pas specialement; je me rejouis beaucoup de le revoir a Londres en Septembre«, während Kassner, Jahrzehnte später, eines gemeinsamen Besuchs im Londoner »Jiddischen Theater« gedenkt (Kassner, Sämtliche Werke [wie Anm. 3]. Bd. IX, S. 291). Nur wenige Monate vor seinem Tode wird Rysselberghe im letzten an Marie Olden gerichteten Brief vom 11. Mai 1926 noch einmal auf Kassner zurückkommen, wenn er die Kunde, er habe sein Atelier in Paris und sein Haus in Auteuil aufgegeben und lebe nun zurückgezogen in Le Lavandou, mit der Frage verbindet: »Avez-vous des nouvelles du Rudolf Kassner? Ou est-il?« (Nachlaß Marie Olden: Michael Seidel)

[12] Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, hrsg. v. Ernst Zinn. Zürich 1951, S. 63: 17.9.1911.

[13] Rainer Maria Rilke, Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, hrsg. v. Bernhard Blume. Frankfurt/M. 1973, S. 135: 14.9.1911.

[14] Rilke-Taxis, Briefwechsel (wie Anm. 12), S. 68f.: 27.9.1911,

*Marie Olden an Rilke*[15]

P[aris] VI, 12 rue de la Gr[an]de Chaumière, Pension Bret.
14.10.11.

Sehr verehrter Herr Rilke,
mein Vetter Kassner hat mich an Sie empfohlen – wofür ich ihm sehr dankbar bin –frägt, ob Sie seine⟨n⟩ Brief erhalten haben. Ich bin seit 10 Tagen hier und geh so wenig unter Leute. Darum hab ich mich bei Ihnen noch nicht gemeldet. Ich würde mich aber sehr freuen, Sie kennen zu lernen. Wann könnte das sein? Wollen Sie etwa morgen Sonntag hier um 12 1/4 frühstücken? Es ist ganz gut, aber nicht schön. Rudi frägt außerdem noch um Rysselberghes Adresse. Wissen Sie die? Bitte um ein Wort.

Mit unbekanntem Gruße
Marie Olden.

Die Zeilen verfehlen den Empfänger. Er war zwei Tage früher mit dem Chauffeur Pierro aufgebrochen, im Auto der Fürstin, die entgegen ursprünglicher Planung nicht mitreisen kann. Als er nach gemächlicher Fahrt über Südfrankreich und Norditalien, »ganz allein auf selbstgewählten und überlegten Wegen«,[16] das Felsenschloß hoch über der Adria erreicht, erwartet ihn die nachgesandte Karte, die er umgehend beantwortet.

[15] Die beiden Briefe Marie Oldens an Rilke verwahrt das Rilke-Archiv in Gernsbach (RAG). Frau Hella Sieber-Rilke hat sie dankenswerterweise in Kopien zugänglich gemacht und den dokumentarischen Befund genau beschrieben. Der erste Brief auf einer beidseitig mit lila Tinte beschriebenen gelblichen Briefkarte (kl.-8°) ist auf dem zugehörigen Umschlag an Rilkes Adresse »77 Rue de Varenne, Paris« gerichtet; von fremder Hand durchstrichen und berichtigt zu: »*Duino* près Trieste (Adriatique) Autriche«; Poststempel: Paris, 14.X.11; ohne Absenderangabe.

[16] An Hedwig Fischer, 25.10.1911, in: R.M. Rilke, Briefe. An das Ehepaar S. Fischer, hrsg. v. Hedwig Fischer. Zürich 1947, S. 67.

*Rilke an Marie Olden*[17]

Schloss Duino bei Triest,
Adria, oesterreichisches Küstenland
am 23. Okt. 1911.

Gnädigste Frau,
wirklich, ich bin sehr traurig über dieses Verfehlen: seit dem 26. September hab ich jeden Tag in Paris eine Nachricht von Ihnen erwartet, – am 12. Oktober bin ich schließlich gereist, Ihr Brief, (den ich, eben ankommend, hier vorfinde) trägt das Datum des 14ten. Schade.

Ich war öfters nahe daran, Kassner um Ihre Adresse zu schreiben; da er mir aber geschrieben hatte[n], Sie würden mich verständigen so wie Sie da sind, schien es mir wiederum unbescheiden, dieser Verständigung zuvorzukommen, nun bedauer ichs doch, aber was bleibt übrig?

Nur dass ich Ihnen wünsche, Paris möchte sich Ihnen immer mehr von seinen guten Seiten zeigen, es hat ihrer unzählige, aber meist kommt man erst langsam dazu, sich eine zu wählen, es beginnt damit, dass einem eine, die nächste, gerade zugekehrte, auferlegt wird und, da jede intensiv ist, ist es nicht immer leicht, sich mit ihr einzurichten. Ich freue mich, dass Sie zunächst die kleine Pension Bret gewählt haben, sie ist nicht unsympathisch und mitten in den Umgebungen, die für Sie in Betracht kommen dürften. Sie haben die beiden alten Colarossi-Akademieen neben sich[18]

[17] Der Standort der beiden Rilke-Briefe ist derzeit nicht zu ermitteln, da sie nach Marie Oldens Tod verkauft wurden. Noch zu Maries Lebzeiten hatte ihr Sohn Dr. Peter H. Olden die Dokumente in einer von ihm besorgten englischen Übersetzung bekannt gemacht und, versehen mit der verkleinerten Wiedergabe zweier Originalseiten, unter dem Titel *Rilke on Paris. Two Letters From Duino* in der Zeitschrift *Books Abroad*. An International Literary Quarterly. Volume 27. Norman, Oklahoma, 1953, S. 33-35, veröffentlicht. Vermutlich aus Anlaß dieser Publikation wurden die Schreiben in München photographiert; die entsprechenden Negative hat Dr. Michael Seidel unter Nachlaßpapieren seines Onkels gefunden und dem Herausgeber überlassen. Daher können die bisher nur aus der Übersetzung bekannten Schreiben Rilkes jetzt im Originalwortlaut vorgelegt werden. Beide Briefe umfassen jeweils vier in deutscher Schreibschrift beschriebene Seiten; gelegentliche Lateinschrift zur Kennzeichnung von Adressen oder Eigennamen ist in der gedruckten Wiedergabe nicht gesondert kenntlich gemacht.

[18] Der unbedeutende italienische Bildhauer Filippo Colarossi hatte in Paris im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in der rue Grande Chaumière eine vielbesuchte private Kunstschule eröffnet (vgl. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 7. Bd., 1912, S. 188). Diese – wie andere – Mal-Akademien waren Privatinstitute und erfreuten sich besonders bei Ausländern großer Beliebtheit, da, im Gegensatz zu den staatlichen Einrichtungen, Frauen zugelassen waren und keine Vorprüfungen verlangt wurden. Als Paula Modersohn-Becker Anfang 1900 zusammen mit Rilkes späterer Frau Clara Westhoff ihr Kunststu-

und auch die von Maurice Denis und seinem Kreis ausgebildete Akademie Ranson ist jetzt in dieses Quartier übergesiedelt[19] und befindet sich in Ihrer Nähe in der rue Joseph-Barra.

Rysselberghe's Adresse weiß ich leider nicht, ich kenne ihn kaum, schreibe aber gleichzeitig mit diesem Brief an meine Haus-Nachbarin in der rue de Varenne, Fräulein Erica v. Scheel[20] (die Schülerin van de Velde's, von der Ihnen Kassner auch gesprochen haben wird) und bitte sie, Ihnen Rysselberghe's Adresse mitzutheilen. (Allerdings meine ich gehört zu haben, dass er kürzlich nach Belgien gereist ist).

Frl. v. Scheel, der ich von Ihrem Kommen erzählt habe, würde übrigens sicher sehr froh sein, Sie zu sehen und Ihnen, wo Sie in dieser Zeit des Einrichtens und Eingewöhnens etwa eines Rathes bedürfen, beizustehen.

Vergessen Sie nicht die Nähe des Luxembourg-Garten recht auszunutzen, er ist eine Welt und wie eine ganze Landschaft; der überhitzte Sommer

dium in Paris aufnimmt, besucht auch sie diese Académie, die sie den Eltern am 23. Januar 1900 anschaulich-ironisch schildert: »Heute will ich Euch von dem Atelier im besonderen erzählen. Nicht von der Grundidee, dem Ernst und der Arbeit, sondern vom Drum und Dran. […] Also die Rue de la Grande Chaumière ist eine kleine Straße mit kleinen Häusern. In zweien hat Cola Rossi [so Paulas übliche Schreibweise des Namens] sein Atelier aufgeschlagen, er ist König in dieser Straße. / Früher Modell ist er jetzt ganz gentleman. Sehr smart angezogen, sehr ritterlich gegen Damen, versucht er die Miene eines Grandsegnieurs zu behaupten. Sein Vater ist ihm ähnlich. Nur sieht man es dem an, daß er sich in allerhand Ecken umhergetrieben hat, wo es nicht ganz sauber war. Die beiden scheinen sich gut zu verstehen, sitzen überhaupt manches miteinander aus.« Und am 29. Februar fügt sie hinzu: »In der kleinen Rue de la grande Chaumière hat der Cola Rossi seine Akademiehäuser, worunter kleine rumpelige, schmutzige, komische Baracken zu verstehen sind, denen es aber an Poesie nicht fehlt […].« Als sie im Februar 1905 erneut nach Paris kommt, meldet sie sich allerdings in der vom Maler Rodolphe Julian um 1860 gegründeten Académie Julian an, die sie 1900 schon als eine der besten gerühmt hatte; denn, so heißt es am 19. Februar 1905, »meine frühere Akademie Cola Rossi ist sehr auf den Hund gekommen bald nachdem ich wegging« (Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, hrsg. v. Günter Busch und Liselotte von Reinken. Frankfurt/Main 1979, S. 193, 203f., 395).

[19] Der Maler und Kunstgewerbler Paul Ranson (1862-1909) hatte 1908 die nach ihm benannte Kunstschule begründet, an der neben dem Bildhauer Aristide Maillol die teilweise zur postimpressionistischen Gruppe »Les Nabis« gehörenden Maler Pierre Bonnard, Théo van Rysselberghe, Félix-Edouard Vallaton und Maurice Denis als Lehrer arbeiten. – Nach Ansicht Michael Seidels hat seine Großmutter wohl keine dieser Malschulen besucht, sondern allein in Rysselberghes Atelier gearbeitet, ohne daß zu erkennen wäre, ob in Paris andere künstlerische Einflüsse für sie wichtig waren.

[20] Die Malerin Erica von Scheel (1881-1966) – sie heiratet 1912 den Maler Ivo Hauptmann, ältesten Sohn von Gerhart Hauptmann – hatte im Hôtel Biron, 77 rue de Varenne, seit 1909 Wohnung und Atelier inne; Rilke wird ihr Nachbar, als er am 24. Mai 1910 im dritten Stock eines Nebengebäudes eine kleine Wohnung bezieht.

hat ihn freilich um seinen langsamen Herbst gebracht, aber auch mit leeren und durchsichtigen Bäumen ist er er selbst und giebt sich nicht auf.

In Ergebenheit begrüßt Sie, gnädigste Frau, leider aus der Ferne

Ihr
RMRilke.

Unmittelbar im Anschluß an diesen Brief wendet er sich am selben 23. Oktober 1911 an Erica von Scheel und berichtet, daß er nach ausgedehnter Autofahrt »gestern abend erst« in Duino angekommen sei: »Nun hat sich«, fügt er hinzu, »inzwischen die Cousine Kassners gemeldet, Frau Marie Olden, hatt ich unrecht, ihr zu schreiben, daß sie Sie einmal besuchen dürfe? Sie bat mich um die Adresse Rysselberghes (die ich nicht kenne), würden Sie die Güte haben, sie ihr zu schreiben, in die kleine Pension neben Colarossi, 12, rue de la Grande Chaumière, Pension Bret, M$^{me}$ Marie Olden. […].«[21]

Erica von Scheel erfüllt die Bitte um Rysselberghes Adresse; und so kann Kassner Marie Olden schriftlich bei dem Maler einführen. Als er am 12. Februar 1912 meldet: »L[iebe] M[arie] Van Rysselberghe wird Dir schreiben, wann es Dir passt, ihn im Atelier zu besuchen. Er schrieb mir sehr nett. […]«,[22] war der Genannte ihm freilich zuvorgekommen und hatte die junge Frau sechs Tage früher für den 20. bis 24. Februar in sein Atelier geladen.[23] Hier arbeitet sie in den folgenden Monaten, unter anderem an der Kopie einer großen Landschaft des Meisters, die zusammen mit ihrem restlichen Besitz während des Zweiten Weltkriegs in Berlin verbrannt ist.

Ehe sie Rysselberghe aufsucht, hatte Marie Olden neben einer Karte zum Jahreswechsel ein weiteres – nicht erhalten gebliebenes – Schreiben an Rilke gesandt, das ihn aus der Duineser »Isolierung zwischen Sturm und Stein« zu einem von Erinnerung und Sehnsucht getragenen Lobpreis des nahen Pariser Frühlings hinreißt:

[21] In: Rolf Italiaander und Ludwig Bennighoff (Hg.) …und ließ eine Taube fliegen. Ein Almanach für Kunst und Dichtung. Reinbek bei Hamburg 1948, S. 38f.

[22] Postkarte: Mad. Marie Olden / 12 rue de la Grande Chaumière / *Paris*, Poststempel: Wien, 12.II. 12.

[23] Rysselberghe an Marie Olden, 6.2.1912 (Nachlaß Marie Olden: Michael Seidel).

*Rilke an Marie Olden*

Schloss Duino bei Nabresina, oesterr. Küstenland,
am 9. Februar 1912.

Liebe gnädigste Frau,
also noch immer rue de la Grande-Chaumière –, dafür sehn Sie bin ich auch noch immer auf Duino, Ihr Brief hat den kürzesten Weg genommen auf mich zu, weder von Wien noch München ist die Rede, ich bin wie Karl der Zwölfte,[24] wo ich einmal sitze, dort muss man mich schließlich ausräuchern: anders geh ich nicht. Wollte Gott ich hätte sonst noch etwas von diesem großen König, eine oder die andere Kleinigkeit, z.B. die Eigensinnigkeit in der Bewegung, die ihn dann ergriff wenn er endlich doch fort musste, das war dann auch nothwendig, im Fortschreiten ebenso konsequent und unbeirrbar zu sein wie im Festsitzen, erst aus beidem zusammen wird eine Art Ganzes und ohne dass es irgendwie ganz wird von Zeit zu Zeit, auf die oder jene Weise, – ist das Leben doch nur »Dilettantismus«.[25]

[24] Mit Leben und Gestalt König Karl XII. von Schweden (1682-1718) hatte sich Rilke seit dem Studium der russischen Geschichte nach den beiden Rußlandreisen beschäftigt; der Besuch von Poltawa in der Ukraine am 1.9.1900, wo Karl 1709 eine für den Ausgang des Nordischen Krieges entscheidende Niederlage erlitten hatte, bildet den Hintergrund für das im Oktober 1900 entstandene große Gedicht »Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine« (Sämtliche Werke, Bd. I, S. 421-424). Zur Charakterisierung des Herrschers im Sinne des vorliegenden Briefes trägt – wohl neben Voltaires »Histoire de Charles XII Roi de Suede«, die Rilke am 13. November 1910 Sidonie Nádhernýs Bruder Johannes als lang versprochen zugeschickt hatte (Briefe [wie Anm. 13], S. 127) – vermutlich der ausführliche Artikel in der »Allgemeinen Encyklopädie der Wissenschaften und Künste« von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber bei (Zweite Section. 33. Theil. Leipzig 1883, S. 225-233), die Rilke – wie die nachfolgende Bemerkung zum Onkel bestätigt – in jener Zeit vielfach zu Rate zieht. Dort wird Karls »festes Verharren« gerühmt, an einem einmal gefaßten Entschluß festzuhalten; die »seinen Charakter kennzeichnende Eigenschaft« sei, »sich nie zwingen zu lassen, nie in dem nachzugeben, was er sich einmal vorgesetzt hatte«; »eine unzerstörbare Ruhe« und »Selbständigkeit« habe das »in sich Geschlossene« seiner Persönlichkeit geprägt, zu der freilich auch »das Kühne und Abenteuerliche« gehöre.

[25] Die Anführungsstriche machen deutlich, daß es sich hier zweifellos um einen Hinweis auf Kassners Studie »Der Dilettantismus« handelt, die in der von Martin Buber herausgegebenen Reihe »Die Gesellschaft« Anfang August 1910 erschienen war. Fürstin Taxis hatte Rilke das »kleine Buch« in Lautschin vorgelesen: »Und vorgestern und gestern,« so fügt er am 17. August Kassner gegenüber hinzu, »las ich immer wieder darin, weiter, hätt' ich beinah gesagt. Denn es nimmt einen hinauf, man liest es immer auf einer neuen inneren Stelle. Für uns ist es viel, wieviel das wird sich noch nach und nach herausstellen. Für sie muß es, bild' ich mir ein, schon etwas ganz Entschiedenes sein: ein großer Entschluß, ein neuer Eingang ins endgültig Eigene, so recht ein Beweis für das, was Sie vorhaben. Das Vorgefühl unaufhörlicher Aufgaben« (Rainer Maria Rilke – Rudolf Kassner, Freunde im Gespräch. Briefe und Dokumente, hrsg. v. Klaus E. Bohnenkamp. Frankfurt/M. und Leipzig 1997, S. 34).

Aber, Sie sehen, die fortgesetzte Isolierung hier, zwischen Sturm und Stein, macht nachdenklich, und ich werde mich hüten, Sie mit meinem Sinnieren zu überfallen; hingegen les' ich aus Ihrem Brief heraus, dass Sie im Allgemeinen mit Paris zufrieden sind, trotz seiner Mängel, einverstanden mit ihm. Denn Besseres, als dass es sich »leicht« dort arbeitet könnten Sie ihm nicht zuschreiben, von welcher großen Stadt darf man das sagen, möcht ich wissen. Gehen Sie nur nicht zu früh im Frühling fort; den Winter dort zu überstehen, der soviel Dunkles und Trübsäliges mit sich bringt, und dann sich nicht mit dem lichten, weiten, offenen Frühling belohnen, der das alles widerlegt, der hineinreicht bis in die engsten Ecken grauer Erinnerung und sie mit einem heiteren Lüftchen wie aus eines Puttos Pausbacken ausbläst –, der alle Fensterscheiben benutzt, um einen Blitz Glanzes dort hinzuzielen wo die natürliche breite Sonne nicht hindenkt –, der mit einem Strom von Raum das immense Flussbett der Champs-Elyssées erfüllt und im tausendfachen Delta der Stadt lichte Weite vertheilt, die an den Abenden mild in die Himmel mündet –: das, viel mehr als nur das, ist das Schauspiel, das Sie sich nun verdienen, und Sie dürfen um keinen Preis fortgehen eh der Vorhang sich auseinanderhebt, denn was Sie jetzt manchmal unter einer umgeschlagenen Falte sehen und ahnen, das ist lauter Unfertigkeit, das ist ein mit ein paar Nadeln momentan angestecktes Kostüm, das ist noch nicht mal die Probe der Probe: wenns Ernst wird, macht man's ganz anders.

Und überdies, dacht ich, steht Kassner zu erwarten für den Frühling. Nicht?[26] Was mich angeht, so können Sie sich vorstellen, dass ich, bei der Überzeugung, die ich dafür habe, mich oft frage, ob ich nicht auch nächstens zurück soll, vielleicht, vielleicht; alles schwebt noch, und ich wills nicht in Pläne fassen, mag es kommen, wenn es die Macht und das Recht hat.

O ja die Karte damals um Neujahr[27] hab ich gleich richtig verstanden, ich kenne die Spannung solcher Entdeckungen, habe mich oft selbst drin verwühlt, noch voriges Jahr, was wars für eine bonne aubaine, in einer alten Encyclopädie, auf die ichs abgesehen habe, das Leben eines (übrigens

[26] Auf der oben zitierten Postkarte hatte Kassner am 12. Februar 1912 Marie Olden angekündigt, er werde »nicht vor Mai nach Paris [kommen] u. wahrscheinlich im Hotel St. Anne wohnen.«

[27] Nicht erhalten. Welche – offenbar familiengeschichtlichen – »Entdeckungen« Marie Olden gemacht hatte, war nicht zu ermitteln. Noch vier Jahrzehnte später wird sie Kassner um Aufklärung bitten, allerdings am 9. März 1952 nur erfahren: »Ich erinnere mich gar nicht an das Weihnachten 1911-12, was als Erklärung für Rilkes Karte dienen könnte. Dass einmal ein Großonkel in Mähren bei Brünn etwas besessen, ist das einzige, das ich zur Deutung dieses Documentes noch wüsste.« Vgl. die folgende Anmerkung.

mährischen) Großoheims in mehreren Spalten, liebevoll und rührend, behandelt zu finden. Ich kannte eben nur seinen Namen, und der belebte sich nun und kam zu sich, wie gewisse kleine Steinmöse, die totdürr aussahen, sich aufrichten und etwas vorstellen, wenn es freundlich geregnet hat.[28]

Kassner muss mir erzählen von diesen Funden, wenn wir uns wiedersehen.[29] Dass Sie Ihre kleine Tochter nicht weggeben mögen, versteh ich wohl; trotzdem, was könnte er aus einem Kind machen, er, der soviel wirklich anwendbare Liebe im Herzen hat, nicht nur die drin deponierte, wie ein Kapital, das zunimmt, – sondern immer neu nachkommende, die drin entspringt.

Nun leben Sie wohl, alles Gute gleichfalls und die Versicherung aufrichtiger Ergebenheit

Ihres RMRilke.

P.S. [30]
Ihren Wunsch, die Gedichte betreffend, versuch ich, so gut es geht, gleich zu erfüllen; aber es war nichts hier unter meinen Büchern als der zweite

[28] Gemeint ist der in Rilkes Familie als »der Weltreisende« apostrophierte Botaniker Emanuel von Friedrichsthal (1809-1842). Vermählt mit Barbara Reiter, war er Schwager von Rilkes Großvater Johann Baptist Rilke (1788-1855), der Barbaras Schwester Wilhelmine (1808-1879) geheiratet hatte (freundliche Auskunft von Frau Hella Sieber-Rilke, Gernsbach). Rilkes ausdrücklicher Hinweis auf die »mährische« Herkunft des in Brünn geborenen Onkels zieht die Verbindung zu Kassners mährischem Geburtsort Groß-Pawlowitz. Auf diesen bedeutenden Verwandten war Rilkes in der oben genannten »Encyklopädie« von Ersch-Gruber gestoßen (1. Section. 50. Theil, Leipzig 1849, S. 157-158), wo er hatte lesen können, daß Friedrichsthal, erzogen im Theresianum, sich »nach wenigen Jahren« im österreichischen Staatsdienst, »ausschließlich naturhistorischen Studien«, »hauptsächlich im Fach der Botanik« widmete. 1834 brachte er von einer Forschungsreise nach Griechenland und in die Türkei »reiche Sammlungen« auf sein Gut Usoschitz in Mähren und faßte die Ergebnisse in dem zweibändigen Werk »Reise in den südlichen Theilen von Neugriechenland; Beiträge zur Charakteristik dieses Landes, mit einem botanischen Anhange« (Leipzig 1838) zusammen. 1837 folgte eine ausgedehnte Reise »nach dem amerikanischen Continent«, insbesondere auf die Antillen, nach »Nicaragua und Costarica«; dort entdeckte er zahlreiche Ruinen untergegangener Städte, von denen er Alexander von Humboldt in Paris berichtete. 1841 nach Wien zurückgekehrt, starb er dort, vorzeitig gealtert, am 3. März 1842.

[29] Auf dem Weg nach Paris macht Kassner am 1. Mai für wenige Tage in Duino Halt, wo Rilke ihm und der Fürstin neben der Ersten auch die Ende Januar/Anfang Februar entstandene Zweite Duineser Elegie vorträgt, mit denen er sich, nach Kassners Urteil, »absolut zum größten Lyriker unserer Zeit u. einem der größten aller Zeiten gemacht hat« (an Elsa Bruckmann, 22.5.1912: Freunde im Gespräch [wie Anm. 25], S. 71).

[30] Das Postscriptum auf beigefügter einseitig beschriebener Briefkarte. Sie wurde zusammen mit dem Widmungsexemplar angeboten bei Antiquariat Richard Husslein, München, Liste 4 zur 5. Antiquaria, Ludwigsburg, 26. und 27. April 1991, Nr. 70; beigegeben der Band »Neue Gedichte« [Band 1] in revidierter Ausgabe von 1911; nach Angabe des Antiquars, gestützt auf die Familientradition, sind beide Bücher »Geschenk v. Rilke«.

Theil der Neuen Gedichte; der geht gleichzeitig ab, unter der Bitte um freundliche Aufnahme.[31]

RMR.

Dem Brief war im Spätherbst 1911 eine nachhaltig wirkende Begegnung mit Kassner in Duino vorangegangen. Knapp zwei Wochen nach Rilkes Ankunft hatte Kassner, von Rußland kommend, sich dort am 5. November eingefunden. Die Erlebnisse und Eindrücke seiner großen Reise sind beherrschendes Thema der gemeinsamen Tage. »Ich hörte«, so Rilke am 20. November 1911 an Sidie Nádherný, »vorige Woche fast nur von Rußland reden, recht unmittelbar; Kassner war eben von dort hierhergefahren und verbrachte eine Woche mit uns; er war seit dem März[32] auf der Reise und ist ziemlich ausführlich herumgekommen bis an die persische Grenze, Tiflis, Taschkent, Buchara, die Krim, alles war ihm auf eine eigene Art gegenwärtig, so daß er es in uns eigenthümlich stark zur Wirkung brachte.«[33] Auch Marie Taxis erinnert sich lebhaft, daß »Rilke besonders glücklich über Kassners Anwesenheit« gewesen sei. »Frühmorgens machten sie große Spaziergänge, besonders im Tiergarten, den der Dichter sehr liebte. Und da sah ich oft von der Schloßterrasse aus die beiden ganz vertieft in ihr Gespräch zurückkommen. Kassner mit seinen glänzenden beherrschenden Augen, mit heftigen Gesten, laut sprechend, daneben der zarte Serafico,[34] etwas vorgebeugt, Kassner zugewandt, ihm ernsthaft zuhörend, zuweilen lächelnd, dann wieder Schrecken in den Augen, wenn Kassner die ganze Welt in Grund und Boden verdammt hatte.«[35] Im Laufe solcher Unterredungen mag Kassner, dessen Einsamkeit Rilke untrüglich schon aus einem früheren Brief herausgespürt hatte, dem Freund den Gedanken anvertraut haben, Marie Oldens am 2. Januar 1904 geborene Tochter Esther Maria zu adoptieren. Die Ablehnung dieses Wunsches, der ein überraschendes Licht auf den Lebensentwurf des noch unverheirateten 38jährigen

[31] Das Buch »Rainer Maria Rilke / Der neuen Gedichte anderer Teil / Insel. Leipzig 1908« trägt auf der Signet-Seite die handschriftliche Widmung: »Frau Maria Olden / mit aufrichtigen Grüßen nach Paris (wo diese Gedichte ganz und gar zuhause sind.). Duino, im Febr. 1912 RMRilke.« Der Standort war derzeit nicht zu ermitteln.

[32] Diese Zeitangabe verdankt sich wohl einem Mißverständnis Rilkes – Kassner war ja erst im Mai nach Rußland aufgebrochen –, falls nicht einer Fehllesung des Herausgebers statt richtigem »May« vorliegt – eine Verwechslung, die bei Transkriptionen Rilkescher Texte nicht selten unterläuft.

[33] Briefe (wie Anm. 13), S. 137.

[34] So der von Marie Taxis für Rilke gewählte Name.

[35] Marie von Thurn und Taxis, Erinnerungen an Rainer Maria Rilke. Insel-Bücherei Nr. 888. Frankfurt/M. 1966, S. 35f.; Freunde im Gespräch (wie Anm. 23), S. 63.

Mannes wirft, scheint Marie Olden im verlorenen Brief begründet zu haben. Damit aber entlockt sie Rilke, der verstehend und zugleich als Mentor des Freundes spricht, eine der anrührendsten Äußerungen über Kassner, die angesichts seiner sonstigen Auffassung von der als unzureichend und zerstreut empfundenen Liebesfähigkeit des Mannes ihre besondere Bedeutung gewinnt. Trotz Marie Oldens Entscheidung wird »das liebe Estherchen« Kassners »Lieblings-Nichte« bleiben und ihn schließlich im März 1959 während seiner letzten Tage im Hospital von Sierre am Sterbebett betreuen, ganz im Sinne jenes Briefes vom 10. November 1928, in dem es heißt:

> Ach, mein liebes Kindlein [...]. Sei nur versichert, dass ich keinem Menschen mehr Glück wünsche oder keinen glücklicher sehen möchte. Du warst mir von Kindheit an ein sehr Liebes u. immer wenn ich Dich sah, war das Liebe da und sah mich aus Deinen Augen an. Es war mir immer u. zu allen Zeiten sehr leid, dass ich Dich so wenig sah. So geht es aber. Vielleicht komme ich nach Berlin, aber es ist einem alles heute erschwert oder uns oder mir wenigstens.
>
> Ich will nicht viel Worte machen, alles, was ich sage, meine ich so wie ich es sage u. vielleicht sage ich noch weniger als ich meine. Grüße all die Deinen u. grüße alle und sei weiter so, wie Du bisher warst.

Auch in späteren Jahren setzt sich die Verbindung zwischen Rilke und Marie Olden fort. Zeugnis ist Marie Oldens Schreiben vom Dezember 1914, das die Kenntnis von Rilkes Anwesenheit in Berlin und seiner damaligen Adresse voraussetzt. Er war am Abend des 22. November in Berlin eingetroffen. Zunächst im Hotel Esplanade abgestiegen, zieht er auf Einladung Marianne Mitfords, geb. Friedländer-Fuld, am 12. oder 13. Dezember in deren Haus in der Bendlerstraße.[36] Diese »schöne Wohnung in einem kleinen von Messel[37] gebauten Hause« hatte, nach anfänglichem Zweifel, vorübergehend »die Würfel« für Berlin fallen lassen – »wenigstens für einen Versuch«,[38] der freilich schon drei Wochen später zugunsten Münchens wieder aufgegeben wird. Die knappen Zeilen, im Ton einer gewissen Vertrautheit niedergeschrieben, erwecken den Eindruck einer vorangegangenen Begegnung oder eines – vielleicht durch Kassner – vermittelten Kontaktes.

[36] Marianne Mitford selbst, die sich nach nur zweimonatiger Ehe von Lord John Mitford hatte scheiden lassen, wohnt derweil bei den Eltern am Pariser Platz 5.

[37] Der Architekt Alfred Messel (1853-1909) wirkte hauptsächlich in Darmstadt.

[38] An Lulu Albert-Lazard, 8.12.1914; zit. in: Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werke. I. Bd. Frankfurt/M. 1990, S. 487; zuvor in: Dr. Ernst Hauswedell, Katalog der Auktion 185, 25. u. 26. Mai 1972, Nr. 165f.

*Marie Olden an Rilke*[39]

Grunewald, Gneiststr. 10a, 18.12.14.

Verehrter Herr Rilke,
ich glaubte, Sie würden einmal bei mir anrufen, leider kann ich es nicht tun, da Sie Geheimnummer haben. Vielleicht würde es Sie auch interessieren, die Schwestern von Rudi Kaßner[40] bei mir zu treffen, aber dazu müssten wir uns besprechen.

Ganz früh bin ich immer daheim.

Mit besten Grüßen
Ihre
Marie Olden.

Ob es zu dem angeregten Treffen in den wenigen Tagen bis zu Rilkes überstürzter Abreise »d'un moment à l'autre«[41] am 7. Januar 1915 gekommen ist, läßt sich ebensowenig belegen wie mögliche Zusammenkünfte im Verlauf künftiger Berlin-Besuche Rilkes.

Marie Olden widmet sich indessen ihren gesellschaftlichen und familiären Verpflichtungen. Sie versammelt, wie Theodor Eschenburg als Freund ihres Stiefsohns Rudolf mit souveräner Ungenauigkeit in den Details berichtet, »alle Kinder ihres Mannes sonntags zum Mittagessen um sich« und veranstaltet »einmal im Jahr einen großen Jour fixe«, bei dem »tatsächlich ganz Berlin zusammen[kam]; auch der alte Samuel Fischer, Edwin Redslob, der Reichskunstwart der Weimarer Republik und nach dem Krieg Rektor der Freien Universität Berlin, und andere Prominente, viele von ihnen Juden«, wie Samuel Fischers Tochter Tutti mit ihrem Gatten Gottfried Bermann.[42] Politisch in hohem Maße interessiert, wendet sich Marie Olden von Anbeginn rückhaltlos gegen die Nationalsozialisten und ist sich dabei durchaus der Gefahr bewußt, in der sie als – geschiedene – Ehefrau eines Juden schwebt, dessen Söhne Balder und Rudolf bedroht sind. Der damalige Botschafter der Vereinigten Staaten in Berlin, der Historiker William Edward Dodd, hält in seinem Tagebuch unter dem 10. August 1934 ihren Besuch fest, in dessen Verlauf sie um Hilfe für ihren Sohn Peter bittet, »a former student of mine in Chicago, who is becoming an American citizen after my intervention against his forced return to Germany in

[39] RAG; Adresse: Berlin W/ Bendlerstraße 6. Ohne Absender. Poststempel: 19.12.14 Grunewald. Rosa Briefbogen; 8°, einseitig mit violetter Tinte beschrieben.

[40] Marie Friemel und Margarethe Adams.

[41] Rilke-Taxis, Briefwechsel (wie Anm. 12), S. 398.

[42] Theodor Eschenburg, Also hören sie mal zu. Berlin 1995, S. 276.

1933«. »She read his long letter and broke into tears as she described her terrorized position. She is a Catholic, married to a Jewish journalist of democratic faith. […] She wept and wept. I consoled her the best I could. […] Nothing, however, seemed to appease her sorrow. She broke out: ›This system here is terrible. You can imagine how much we suffer and thousands of others likewise. There is no way out but for someone to murder the great murderer who rules us. Someone will do it, must do it.‹ As she retired from my office, tears streaming from her eyes, I told her to wait, compose herself and go upon the streets, always watched by the Secret Police, in a more normal condition.«[43]

Sie überlebt die Nazizeit körperlich unbeschadet, gibt aber aus Angst vor den Schrecken der Bombardements ihre Berliner Wohnung auf und verbringt den Rest des Krieges bei Verwandten in Schlesien. Als die Rote Arme heranrückt, schlägt sie sich im Winterschnee allein nach Bayern zur Familie ihrer Tochter nach Riedering durch. Auf die entsprechende Kunde antwortet Kassner am 14. März 1945 aus dem umkämpften Wien: »Dank für Deine Karte. Es ist gut, aus Schlesien draußen zu sein. Ich weiß auch nur Ungenaues von dort.« Nach der lakonischen Auflistung der Kriegsschäden – »unmittelbar vor dem Haus ein Trichter; in der allernächsten Nähe 8 davon. Mir ist es eine Qual, davon zu schreiben. Vorgestern am 12ten war wieder ein böser Angriff, der mehr der Stadt (der inneren) galt. […] Es ist das alles eine unsagbare Vieherei; der Gedanke daran thut immer weh« – fügt er hinzu: »Wir bleiben in Wien. Reisen unmöglich, da man meist Kilometerweise zu Fuß gehen muss u. auch angeschossen werden kann. Ein sehr baldiges Ende sehe ich nicht.«

In den folgenden Jahren lebt sie, die einst als Millionärin galt und nun ihren gesamten Besitz verloren hat, bei Tochter Esther in München, mit stets wachem Blick für die Gegenwart und die Entwicklung ihrer Enkel. Im Frühjahr 1954 wird sie auf dem sonntäglichen Weg zur Ludwigskirche von einem Automobil überfahren. Ohne das Bewußtsein wiederzuerlangen, stirbt sie wenige Tage später am 18. März – fünf Jahre vor ihrem Vetter Rudolf Kassner, der am 23. März 1959 im fiebernden Wachtraum seines Sterbens noch einmal ihren Namen nennen wird.

[43] Ambassador Dodd's Diary, 1933-1938. London 1941, S. 146f.

FRANK KRAUSE

# GUSTAV LANDAUER ÜBER GEORG KAISER

## Erläuterungen zu einem unbekannten Typoskript [1917][1]

Die Wirkung des anarcho-sozialistischen Aktivisten und Schriftstellers Gustav Landauer (1870-1919) auf den literarischen Expressionismus (1910-1920) gilt als bedeutend: Mit seinem mystischen Sozialismus, seinem Verständnis von Dichtung als prophetisch-seherischem Ausdruck und seiner gelebten Bereitschaft zur Aufopferung hat er wichtige Autoren des messianischen Expressionismus, dessen Literatur einer aus sakralen Erlebnissen gespeisten Form der Selbstbestimmung zum Durchbruch verhelfen möchte, unterstützt beziehungsweise beeinflußt.[2] So hat Landauer auch das dramatische Werk von Georg Kaiser (1878-1945), der zu den bedeutendsten Autoren des Expressionismus gehört, mitgeprägt und gefördert; die Verbindung Kaiser-Landauer ist bislang jedoch nicht umfassend untersucht worden (1.). Im Gustav Landauer-Archiv der Jewish National and University Library in Jerusalem befindet sich das Typoskript eines unveröffentlichten Vortrags von Landauer über Kaiser aus dem Jahre 1917, das hier vollständig wiedergegeben sei (2.). Das Typoskript gibt neue Aufschlüsse über Tendenzen von Landauers Kaiser-Rezeption, die hier indessen nur thesenartig skizziert werden können (3.).

[1] Frau Viktoria Fuchs (Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach) sowie Frau Rachel Misrati (Jewish National and University Library, Jerusalem) sei für die freundliche Unterstützung der Recherche gedankt. Dem Propyläen-Verlag, der Deutschen Schillergesellschaft Marbach sowie der Jewish National and University Library in Jerusalem gilt mein Dank für die Erteilung von Abdruckgenehmigungen.

[2] Zur Bedeutung Landauers für den Expressionismus siehe Thomas Anz, Literatur des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 2002, S. 62, 64, 73, 76, 144; Paul Raabe (Hrsg.), Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Olten u.a. 1965, S. 387; Gerhard P. Knapp, Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik, München 1979, S. 51; Hans-Georg Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus, Kronberg/Ts. 1974, S. 182-194; Wolfgang Rothe, Tänzer und Täter. Gestalten des


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-004 | CC BY-NC-ND 4.0

## 1. LANDAUER UND KAISER: VERBINDUNGSLINIEN

Anfang 1916 publiziert Landauer zwei Aufsätze, die sich mit Kaisers Stükken befassen. In der Zeitschrift *Der Sozialist* erscheint ein Beitrag mit dem Titel *Die Bürger von Calais* über das gleichnamige Drama von Kaiser,[3] und im Februar 1916 veröffentlicht die *Frankfurter Zeitung* Landauers Aufsatz *Ein Weg deutschen Geistes. Goethe-Stifter-Kaiser*, der entscheidend dazu beiträgt, daß *Die Bürger von Calais* am 29. Januar 1917 in Frankfurt uraufgeführt wird und Kaiser der Durchbruch als Dramatiker gelingt. Im Februar 1916 sendet Kaiser ein Buchgeschenk an Landauer und erhält als Gegengeschenke im Februar und Juni 1916 Ausgaben der beiden Aufsätze.[4] Der Briefkontakt zwischen Landauer und Kaiser dauert bis November 1918 an und ist für Kaisers Selbstverständigung über seine aktuellen literarischen Arbeiten von zentraler Bedeutung;[5] die erhaltenen Briefe belegen, daß Landauer an der Revision von Kaisers Dramen kritisch mitgewirkt hat.[6] Kaiser hat literarhistorische und literaturkritische Schriften Landauers auch nach dessen Tod mit Interesse zur Kenntnis genommen und wiederholt seine Wertschätzung des anarchistischen Aktivisten bekundet;[7] Landauer hat sich von 1916 bis 1918 in Vorträgen, Aufsätzen und Kritiken für

Expressionismus, Frankfurt/M. 1979, S. 123f., 158; Paul Raabe, H. L. Greve (Hrsg.), Expressionismus. Literatur und Kunst, Marbach 1960, S. 178, 211; Hans Horch, Expressionismus und Judentum. Zu einer Debatte in Martin Bubers Zeitschrift ‚Der Jude', in: Thomas Anz, Michael Stark (Hrsg.), Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart u.a. 1994, S. 120-141, hier S. 123; Thomas Anz, Michael Stark (Hrsg.), Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart 1982, S. 383f., 600; vgl. S. 216, 327f.

[3] Georg Kaiser, Briefe, hrsg. v. Gesa M. Valk, Frankfurt/M. u.a. 1980, S. 1152 (im folgenden zitiert: GKB; Datumsangaben in eckigen Klammern beziehen sich auf das vom Empfänger notierte Datum); Rhys W. Williams, »Culture and anarchy in Georg Kaiser's ›Von morgens bis mitternachts‹«, in: Modern Language Review 83, 1988, S. 364-374, hier S. 365.

[4] Dabei handelt es sich um einen Sonderdruck des Aufsatzes *Die Bürger von Calais* und die selbständige Publikation von *Ein Weg deutschen Geistes* (GKB, S. 107, Brief [1.3.1916]; S. 108, Brief vom 17.6.1916; S. 1152).

[5] Landauer erhält seinen ersten Brief von Kaiser am 4.2.1916 (GKB, S. 106); der letzte bekannte Brief von Kaiser an Landauer stammt vom 6. 1. 1918 (GKB, S. 158f.).

[6] Walther Huder, Einleitung, in: GKB, S. 9-26, Zit. S. 13; Huder merkt an, Kaiser habe seinen Förderer Landauer nie ganz verstanden. Vgl. dazu auch Harro Segeberg, Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Tübingen 1987, S. 241-242.

[7] GKB, S. 108f. (Brief vom 17. 6. 1918); vgl. die Anm. zu diesem Brief (GKB, S. 1152); GKB, S. 167f. (Brief vom 17. 5. 1919); GKB, S. 223-226, hier S. 225 (Brief [6. 1. 1921]); Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. Briefe 1916-1933, hrsg. v. Gesa M. Valk, Leipzig, Weimar 1989, S. 194 (Brief vom 14. 2. 1922) u. 196 (Brief vom 24. 2. 22); Peter K. Tyson, »Georg Kaiser und Gustav Landauer: some points of contact«, in: Germanic Notes and Reviews 24, 1993, S. 2-3.

ein unverzerrtes Verständnis der Stücke Kaisers eingesetzt und seinen Einfluß geltend gemacht, um deren Aufführung zu ermöglichen.[8] Ein bisher unveröffentlichter Brief belegt zudem, daß Kaiser versucht hat, seinen Mentor als diskreten Verbindungsmann für Verhandlungen im Grenzbereich des vertragsrechtlich Zulässigen zu gewinnen.[9]

Ob beziehungsweise wann sich die beiden persönlich begegnet sind, ist umstritten; die Annahme von Steffens, Kaiser habe Landauer 1916 in Venedig getroffen,[10] läßt sich mithilfe bislang unbekannter Dokumente jedoch widerlegen: Landauer notiert noch Anfang 1918, er kenne Kaiser nicht persönlich.[11] Landauer hat den Dramatiker im Rahmen der Münch-

[8] Tyson, Anm. 7, S. 2; Michael Matzigkeit (Hrsg.), ›… die beste Sensation ist das Ewige …‹. Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung, Düsseldorf 1995, S. 341; Frank Krause, »Gustav Landauer und ›Das Frauenopfer‹ von Georg Kaiser«, in: Germanic Notes and Reviews 35, 2004, S. 24-30; Renate Benson, German Expressionist Drama. Ernst Toller and Georg Kaiser, London 1984, S. 151.

[9] Siehe Kaisers Brief vom 29. 6. 1918 an Landauer. Fundort: Gustav Landauer-Archiv (Ms.Var. 432) der Jewish National and University Library in Jerusalem (Inventar-Nr. 46 (11); Absätze sind durch senkrechte Striche (|) angezeigt): »[…] die Aussicht in der Volksbühne unter Kayssler eine Aufführung zu haben, ist so reizvoll, dass ich mich schon heute mit der Möglichkeit der Durchführung dieses Plans beschäftigen möchte. | Ich will Ihnen nicht verschweigen, dass meine Bindung an Reinhardt eine sehr enge ist; nur im Falle des Nichteinhaltens gewisser Vertragspflichten werden Stücke von mir in Berlin frei. Verstösst Reinhardt gegen den Vertrag – was bei seinem merkwürdigen Temperament (oder mehr noch dem seiner Mitarbeiter) nicht unwahrscheinlich ist, möchte ich der Volksbühne zuerst ein Werk übergeben. | Ich glaube jedoch, dass ich von Reinhardt eine Durchlöcherung unseres Vertrages erlangen kann, falls es sich um ›Gas‹ handelt. […] Würden Sie sich der Mühe unterziehen, das Buch an Kayssler schicken – seine Ansicht von der Aufführbarkeit bei ihm einzuholen? Weiss ich Kaysslers zustimmende Äusserung, so würde ich mich mit Reinhardt in Verbindung setzen und nachdrücklich die Freigabe des Stücks für die Volksbühne erbitten. Auch müsste Kayssler sich an meinen Verhandlungen mit Reinhardt orientieren, ob die Berliner Zensur ihm die Aufführung erlaubt. | Ich bitte Sie also, damit von meiner Seite keine Vertragsverletzung vorliegt, ›Gas‹ an Kayssler in meinem Auftrag vertraulich (oder, wenn es geht, ohne meinen Auftrag) zu schicken | Ich fürchte Ihre Freundlichkeit zu stark in Anspruch zu nehmen.« Die Initiative, an Kayssler heranzutreten, ging allerdings von Landauer aus; am 28.6.1918 schreibt Kaiser an Landauer: »Ihr Anerbieten für mich bei Kayssler zu vermitteln, hat mich sehr gefreut« (GKB, S. 140).

[10] Referiert in Tyson, Anm. 7, S. 2.

[11] Vgl. das Zettelkonvolut im Gustav Landauer-Archiv der Jewish National and University Library in Jerusalem (Ms. Var. 432), Inventar-Nr. 97; Landauer notiert: »Ich gestehe frei [*dahinter gestr.* heraus] – bei meiner *Liebe* zu dem *Geiste* dieses Dichters – den ich bis zur Stunde *noch nicht persönlich* kenne – (ist es mir eine) Befriedigung, daß es ihm genauso geht, wie noch jedem Großen, heiße er Goethe oder Beethoven oder Rodin oder van Gogh: er wird *nicht verstanden*, er wird (verlacht)!« (Zur Datierung siehe den einleitenden Kommentar in Teil 2 dieses Aufsatzes; unsichere Lesarten sind in runden Klammern angezeigt).

ner Räterepublik zwar wohl für kurze Zeit »in die politische Verantwortung« eingebunden:[12] Laut Oskar Maria Graf hatte Kaiser am 7. April 1919 am Künstlerrat der gerade ausgerufenen Räterepublik teilgenommen,[13] und am 11. April 1919 schreibt Kaiser: »[…] vom Kultusministerium in Bayern bin ich in den Rat für Theaterwesen berufen – ich will hier arbeiten, um die Kunst in Reinheit zu heben – Vorbild zu schaffen – ja zu sagen zu Erfüllungen, die meine Dichtungen vorbereiteten.«[14] Doch diese Arbeit kann nur äußerst kurz gewährt haben, denn die erste Räterepublik stürzt am 13. April 1919, und die Führung der zweiten Räterepublik (ausgerufen am 14. April 1919) weist Landauers Angebot zur Mitarbeit ab; danach lebt Landauer bis zu seiner Verhaftung am 1. Mai 1919 »zurückgezogen bei der Witwe Kurt Eisners im Münchener Vorort Großhadern«[15] und wird am 2. Mai 1919 im Gefängnis von Soldaten ermordet. Allerdings hätte Kaiser, der im Dezember 1918 und dann wieder vom 16. Januar 1919 an in München lebte,[16] Gelegenheit gehabt, Landauer zu treffen.

Zu Beginn ihres Kontaktes teilen Kaiser und Landauer die Überzeugung, daß sich im intentionalen Erleben des liebesethisch orientierten Subjekts der sakrale, auf unmittelbar praktische Umsetzung gerichtete Sinn menschlichen Daseins offenbart; beide glauben, daß das Sakrale in ästhetischen Formen, in denen zeichenvermittelte Prozesse der Erzeugung maßgebenden Sinns sinnenfällig werden, unmittelbar zum Ausdruck kommt;[17] und beide kritisieren die tauschwertorientierte Praxis ihrer Zeit als Entfremdung von der sakralen Substanz des Menschen. Landauers Anarcho-Sozialismus beeinflußt nun Kaisers Versuche, seine ethische Kritik gesellschaftlich genauer zu kontextualisieren. Kaiser erweitert seine – möglicherweise bereits durch Landauers Denken geprägte – Kritik des Geldes zur Kritik einer gewinnorientierten Produktion, deren selbstzerstörerische Eigendynamik sich gegenüber den qualitativ bestimmten Bedürfnissen der Produzenten verselbständigt hat; zudem erprobt er unter dem

[12] Tyson, Anm. 7, S. 2; Heinrich Breloer, Georg Kaisers Drama ›Die Koralle‹. Persönliche Erfahrung und ästhetische Abstraktion, Hamburg 1977, S. 129f., Zit. S. 130; vgl. Fußnote 428, S. 427f.

[13] Ernst Schürer, Georg Kaiser, New York 1971, S. 128 u. 234, Fußnote 1; Oskar Maria Graf, Wir sind Gefangene. Ein Bekenntnis, München 1981, S. 475. Schürers These, Kaiser sei am 9. 11. 1918 von Weimar nach München übersiedelt, deckt sich nicht mit dessen Briefen aus Berlin (GKB, S. 157-161).

[14] Unveröffentlicher Brief, zitiert in Breloer, Anm. 12, S. 130.

[15] Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 335-336, hier S. 336.

[16] Vgl. die Briefe in GKB, S. 162, 164-167; Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, Anm. 7, S. 101-102. Zur Frage der Zuverlässigkeit von Ortsangaben in Kaisers Briefen vgl. GKB, S. 1148.

[17] Frank Krause, »Skepsis und Mystik. Gustav Landauers Beitrag zum Literaturverständnis Georg Kaisers«, in: Orbis Litterarum 59, 2004, S. 317-340, hier S. 318-326.

Einfluß von Landauer Gemeinschaftsideale, z.B. das Projekt landwirtschaftlicher Kommunen, die sich von ähnlichen Entwürfen bei Landauer allerdings abheben, weil Kaiser sie als *Alternative* zur Nutzung der industriellen Technik begreift.[18]

Kaiser, der das Schreiben von Dramen zur identitätsbildenden Praxis erhebt, steht zu Beginn des Briefwechsels zudem vor dem Dilemma, daß die ausbleibende praktische Wirkung seiner Stücke mit seinem Glauben an das kategorische Gebot der werktätigen Umsetzung ethischer Überzeugungen in Konflikt gerät. Im Februar 1916 beklagt Kaiser in einem Brief an Landauer den beschränkten Wirkungsgrad des Dichters und bekennt sich zu einer propagandistischen Literatur, die das Publikum zu gesellschaftlichem Handeln aufruft.[19] Im Anschluß an diese Klage geht Kaiser mit Stücken wie der *Koralle* jedoch zu einem modifizierten Literaturverständnis über und gibt den zuvor als unveräußerlich begriffenen Anspruch auf direkte gesellschaftliche Wirkung von Literatur preis; er beginnt nun, auch Stücke zu schreiben, die lediglich der rituellen Erneuerung von Glaubensinhalten dienen. Die volle gesellschaftliche Entfaltung des in solchen Stücken angelegten Potentials überantwortet er in seinen programmatischen Schriften um 1918 implizit, in einem Interview aus dem Jahre 1921 auch explizit dem historischen Prozeß.[20] Kaisers Verständnis von Literatur als Medium der Initiierung eines eigensinnigen, sakralen poetischen Prozesses wird durch Landauers Glauben, in den konstruktiven Leistungen des sprachlich vermittelten Bewußtseins manifestiere sich der mystische erfahrbare, sinnstiftende Ursprung aller Realität, zudem bestätigt.[21]

Die Annahme, Kaiser habe diese Auffassung in der Phase seines intensiven Briefkontakts mit Landauer entwickelt, in der er sich auch mit Landauers Gedanken über die historische Wirkung von Literatur auseinandersetzt,[22] wird durch einen bisher unveröffentlichten Brief vom 25. Juni

[18] Manfred Durzak, Das expressionistische Drama. Carl Sternheim, Georg Kaiser, München 1978, S. 153-157; Williams, Anm. 3; Segeberg, Anm. 6, S. 241-242.

[19] GKB, S. 107f. (Brief [1.3.1916]).

[20] Georg Kaiser, Werke, hrsg. v. Walther Huder, Frankfurt/M. u.a. 1970-72, 6 Bde, hier Bd. IV, S. 547-550 u. 564-566 (im folgenden unter Angabe des Bandes mit römischen Ziffern zitiert: GKW).

[21] Frank Krause, »Skepsis und Mystik«, Anm 17.

[22] Landauer kann das Unverständnis des Publikums gegenüber Kaiser als Anzeichen eines seltenen großen Geistes sogar begrüßen (s. oben, Anm. 11): ein weiteres Indiz dafür, daß Landauer auf Kaisers Klage über den mangelnden zeitgenössischen Wirkungsgrad der Dichter mit einer Gelassenheit reagiert haben dürfte, die für Kaisers Suche nach einem neuen, tragfähigen Literaturverständnis instruktiv war. Landauer ist allerdings gegen die Verabsolutierung der Dichterrolle und erblickt in der Teilnahme an gemeinschaftlichen Handlungen die

1916 an den Verleger Eugen Diederichs bestätigt; der Brief zeigt, daß Kaiser das bekenntnishafte Schreiben schon im Sommer 1916 programmatisch vom Anspruch auf unmittelbare soziale Wirkung ablöst; zudem wird deutlich, daß er einen Grundgedanken seiner Programmschriften um 1918 schon zwei Jahre zuvor ausdrücklich formuliert: den Glauben, daß maßgebende Literatur in jedem Fall schöpferisch auf die Wirklichkeit einwirkt und sich im historischen Prozeß langfristig auch gegen ihre Fehlrezeption durchsetzt:

Weimar / Am Horn 15
25 – VI – 1916

Sehr geehrter Herr Diederichs,
empfangen Sie meinen Dank für die liebenswürdige Zusendung Ihrer Entgegnung – und für die Niederschrift dieser selbst.

Es würde uns nach meiner Ansicht um vieles besseren Zuständen zuführen, wenn auf jede Kritik nach theatralischen Aufführungen – falls es sich um wertvollere Dichtung handelt – eine Entgegnung, wie Sie sich in der Jenaischen Zeitung bemühten, erfolgte. Die kleine Klugheit der Kritiker, deren geistige Strandung im kritischen Teil von Tageszeitungen für die Berufung dieser Besprecher ein fatales Zeugnis ablegt, könnte so von ihrer Gefährlichkeit verlieren. Obwohl diese Missverstehenden ja die Schöpfung nicht aufhalten können, verlangsamen sie den Prozeß der Umwandlung. Und Schöpfung ist für mich Umwandlung.

Sie sahen deutlich, was Kern der Koralle ist. Ich lege in diesem Theaterwerk ein Bekenntnis ab. Mit der Rücksichtslosigkeit des Ergriffenen – in rücksichtsloser Formung. Dass das Werk aufführbar ist – bleibt ein Zufall. Für den Theaterabend ist es nicht geschrieben. Es ist kein Aufruf – es ist eine Feststellung. Eines Doppelwerkes erster Teil ist die »Koralle«. Den Aufruf bringt der zweite: »Gas«.[23]

Ich schicke Ihnen dies Stück, dankbar für Ihr Interesse an der »Koralle«. Nach der Lesung bitte ich Sie mir den Bühnentext zurückzugeben, um Ihnen später das reguläre Buch von »Gas« zu widmen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
ergeben
Georg Kaiser

Grundlage einer nicht-entfremdeten Daseinsform (vgl. Gustav Landauer, Eine Ansprache an die Dichter [1918], in: Gustav Landauer, Der werdende Mensch. Aufsätze über Leben und Schrifttum, hrsg. v. Martin Buber, Potsdam 1912, S. 356-363, hier S. 359).

[23] Fundort: Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Handschriftenabteilung, A: Diederichs, HS. 1995.0002.

Die Forschung zur Verbindung Kaiser-Landauer hat zwei Themen bisher zu Unrecht vernachlässigt.[24] Eine systematische Studie zu den Affinitäten zwischen Landauer und Kaiser, die sich in den – nur zum Teil expressionistischen – Stücken manifestieren, über die sich die beiden brieflich verständigen, steht noch aus.[25] Und über den Fragen nach Gemeinsamkeiten von Landauer und Kaiser sowie nach dem Einfluß des ersteren auf den letzteren sind deren Differenzen sowie Kaisers Wirkung auf Landauer tendenziell in der Hintergrund getreten. Das weiter unten abgedruckte Typoskript erlaubt, solche Differenzen und Wirkungen prägnanter herauszuarbeiten.

## 2. LANDAUERS VORTRAG ÜBER GEORG KAISER

Im Gustav Landauer-Archiv (Ms.Var. 432) der Jewish National and University Library in Jerusalem (Inventar-Nr. 161) befindet sich das maschinenschriftliche Typoskript eines Vortrags von Landauer über Georg Kaiser (23 unpaginierte Seiten), der sich an ein Frankfurter Publikum richtet (siehe Blatt 15) und 1917 (siehe Blatt 17) verfaßt worden ist. Zur genaueren Datierung ist es nötig, weitere – teils unbekannte – Dokumente heranzuziehen.

Der Vortrag beruht auf der Ausarbeitung handschriftlicher Notizen von Landauer über Kaiser (Gustav Landauer-Archiv [Ms. Var. 432], Inventar-Nr. 97; alte Numerierung von Martin Buber: 59), die der Bibliothek von Rafael Buber im Namen von Marion Schneider (Heidelberg) überbracht wurden (lt. Inventar-Liste vom 1. Januar 1971). Bei diesen Notizen handelt es sich um eine Sammlung loser Blätter in teils ungesicherter Reihenfolge (datiert: Frankfurt, 14. Oktober 1917; Düsseldorf, 14. April 1918). Die älteren Notizen hatte Landauer teils schon 1917, teils im Frühjahr 1918 noch einmal überarbeitet und durch sieben Seiten neuer Notizen und zwei Seiten längerer Einschübe, vorwiegend zu Kaisers Stücken *Das Frauenopfer* und *Die Koralle*, ergänzt. Der jeweilige Zeitraum der Niederschrift läßt sich erschließen, da die nachträglichen Anmerkungen und Einfügungen ein größeres Schriftbild mit fetterer Strichführung und flüchtigerer Hand-

[24] Auf entsprechende Forschungslücken verweisen: Williams, Anm. 3; Tyson, Anm. 7; Audrone B. Willeke, Georg Kaiser and the critics. A profile of Expressionism's leading playwright, Columbia, SC 1995, S. 12f.; Frank Krause, »Sakramentaler Expressionismus? Zwei unveröffentlichte Briefe Kaisers an Gustav Landauer«, in: Orbis Litterarum 58, 2003, S. 149-162; Frank Krause, »Skepsis und Mystik«, Anm. 17, S. 318.

[25] Vgl. Rhys W. Williams, ›Der werdende Mensch‹: Georg Kaiser and Gustav Landauer, in: Frank Krause (Hrsg.), Georg Kaiser and Modernity, Göttingen (erscheint voraussichtlich 2005).

schrift ergeben. Die Notizen bilden die Grundlage für Vorträge, die Landauer ohne ausgearbeitetes Manuskript zu halten pflegte:[26] Am 15. Oktober, einen Tag nach Abschluß der älteren Notizen, hielt Landauer an den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main einen Vortrag mit dem Titel *Der Dramatiker Georg Kaiser*; am 14. April – dem Tag des Abschlusses der Überarbeitung – hielt er einen Vortrag mit eben diesem Titel am Schauspielhaus Düsseldorf.[27] Weitere Vorträge Landauers über Kaiser sind nicht bekannt.

Das besagte Typoskript erwähnt *Das Frauenopfer* und *Die Koralle*, ohne jedoch die ergänzenden Notizen aus dem Jahre 1918 einzuarbeiten; es scheint daher nach dem Frankfurter und vor dem Düsseldorfer Vortrag entstanden zu sein. Deshalb ist fraglich, ob die maschinenschriftliche Fassung als Grundlage eines Vortrags diente; ebenso könnte es auf der Mitschrift des in Frankfurt gehaltenen Vortrags beruhen. Für diese Hypothese spricht – neben Landauers Vorliebe für den freien Vortrag und syntaktischen, für die Verfertigung der Gedanken beim Reden typischen Inkohärenzen (siehe z.B. Blatt 4, Satz 2; Blatt 15, letzter Satz) –, daß im Typoskript der sinnentstellende Ausdruck »geistige Praimirung« (siehe Blatt 11) verwendet wird, während die überarbeitete Fassung von Teilen des Vortrags das passende Wort »geistige Trainierung« verwendet.[28] Diese Entstellung ließe sich auf einen Lapsus oder aber auf eine fehlerhafte Mitschrift zurückführen (vgl. auch die für einen gebildeten Leser wie Landauer untypische, fehlerhafte Wiedergabe von Namen nicht-deutscher Autoren auf Blatt 11 und 14). Die fragmentarische Darstellung im Schlußteil legt die Annahme nahe, daß sich zumindest Teile des Typoskripts einer nachträglichen Ausarbeitung des Vortrags verdanken: Landauer ist unsicher, ob die Analyse des Stücks *Von morgens bis mitternachts* nicht zu ergänzen wäre (Blatt 20), Zitate fehlen (Blatt 22) oder sind unvollständig (Blatt 23), und die abschließenden, kurzen Bemerkungen zum Stück *Europa* schließen Thesen ein, die in Wirklichkeit auf *Das Frauenopfer* zutreffen (Blatt 23, Satz 3 u. 4).

Landauer hat Teile des Vortrags 1918 zu einem Aufsatz umgearbeitet (und zwar Blatt 2-4 und 7-12; die später handschriftlich in Blatt 4 und 7 eingefügten Schrägstriche [/] markieren die in diesem Aufsatz ausgelassenen Passagen), und er hat dabei alle Bemerkungen zur *Jüdischen Witwe*

[26] Hanna Delf, ›Manuskript kann ich dir keines schicken‹. Gustav Landauer oder: Die freie Rede, ein Stilmittel, in: Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 205-208.

[27] Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 341.

[28] Gustav Landauer, Fragment über Georg Kaiser [1918], in: Gustav Landauer, Der werdende Mensch, Anm. 22, S. 349-355, Zit. S. 355.

getilgt, dafür jedoch einen Abschnitt zum *Frauenopfer* hinzugefügt; der Aufsatz erschien unter dem Titel *Fragment über Georg Kaiser* zuerst im November 1918 in der Zeitschrift *Masken* und wurde später von Rubiner und von Buber erneut publiziert.[29] Der im Typoskript erprobte Ansatz, die Einführung in Formtendenzen und Problembezüge der Dramatik Kaisers mit einer breit angelegten Übersicht und eingehenden Analyse der einzelnen Stücke zu verbinden, wurde im Aufsatz, der sich bewußt als Fragment verstand, wenigstens vorläufig fallengelassen. Landauer hatte das Fragment als Auszug aus einem Buch über Kaiser betrachtet, das er bei Kiepenheuer veröffentlichen wollte.[30] Diesen Plan hat er jedoch nicht weiter verfolgen können: am 15.11.1918 ging Landauer nach München, arbeitete an der Räterepublik mit und zog sich danach bis zu seinem Tod aus dem öffentlichen Leben zurück.[31] So sind wichtige Ansichten Landauers über Kaiser in Vergessenheit geraten: der programmatische Anspruch seiner öffentlichen Beiträge über Kaiser (Blatt 1), seine Ansichten über das Thema der geschwächten Männlichkeit in Kaisers Dramen (Blatt 4-7), über Parodie und Groteske bei Kaiser (Blatt 12-17) und die Ambivalenz der Form in *Von morgens bis mitternachts* (Blatt 17-22).[32]

Bei der folgenden Wiedergabe des Typoskripts ist die Nummer des jeweiligen Blattes in eckigen Klammern hinzugefügt; editorische Hinweise erfolgen in spitzen Klammern. Auf Streichungen, Hinzufügungen und Überschreibungen wird in eckigen Klammern hingewiesen. Maschinenschriftliche Korrekturen von Tippfehlern (und Herstellungen von Sonderzeichen) durch maschinenschriftliche Überschreibungen (z.B. von Komma und Doppelpunkt zur Herstellung eines Semikolons), ausgelassene oder überzählige Leertasten sowie Silbentrennungen am Zeilenende werden nicht berücksichtigt. Unterstrichene Wörter erscheinen im Druck kursiv. Die Blattwechsel sind durch senkrechte Striche markiert.

[29] Zu den Publikationen des Fragments vgl. Gustav Landauer, Der werdende Mensch, Anm. 22, S. X; Valk (Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, Anm. 7, S. 377, Fußnote 377) verweist auf eine Veröffentlichung des Aufsatzes in Ludwig Rubiners Jahrbuch *Die Gemeinschaft*; zu den Ausführungen zum *Frauenopfer* siehe Landauer, Fragment über Georg Kaiser, Anm. 28, S. 352-353.

[30] Gustav Landauer, Der werdende Mensch, Anm. 22, S. X.

[31] Matzigkeit (Hrsg.), Anm. 8, S. 335-336.

[32] Der Inhalt des Frankfurter Vortrags war Kaiser möglicherweise bekannt; vgl. dazu Kaisers Brief an Landauer in GKB, S. 132, [5. 1. 1918], versehentlich datiert: 5. 1. 1917: »[…] ein Verleger bittet mich ihm Ihren Vortrag, den Sie in Frankfurt hielten, zu verschaffen. | Wollen Sie ihn mir übergeben, wie Sie ihn für den Druck wünschen?«

*Vortrag Gustav Landauer über Georg Kaiser*

Meine Damen und Herren, der Grund, wenn Einer über einen Dichter redet, kann nur sein, entweder mit Gründen einzuladen, den Dichter kennen zu lernen, oder weil der Redende glaubt, das Erfassen des Dichters sei nicht ganz leicht, und er, der Redende, habe von sich aus zu dem Dichter einen gewissen Zugang, der auch für Andere von Wert sein könne. Das Erste [*danach gestr.:*, was ich hier erwähnte,] ist nicht mein Grund; vor einer grösseren Oeffentlichkeit einzuladen, einen Dichter, der noch unbekannt ist, kennen zu lernen, ist nicht meine Sache; wenn mich ein Dichter beglückt hat, renne ich wohl, möchte ich sagen, zu meinen Freunden, und sage ihnen »ich habe Schönes erfahren, das müsst ihr auch kennen lernen«, im Uebrigen aber meine ich, Dichter können warten, Dichter müssen warten. Wenn ein neuer Dichter kommt, der neuen Inhalt in neuer Form zu gestalten vermag, dann ist seine Art des Ausdrucks befremdend, seine Art zu sehen neu und ungewohnt, und er braucht Zeit sich verständlich zu machen. Man braucht neue Dichter nicht aufzudrängen, sie können ihre Zeit abwarten, die oft genug erst nach ihrem Tod zu ihrem Verständnis reif wird. Mit Georg Kaiser steht es nun so: er ist in der Tat ein im grossen Publikum noch unbekannter, und er ist dabei nach meiner Ueberzeugung ein Dichter, der es verdient bekannt zu sein. Er ist ein nicht leicht Zugänglicher, [*Bl. 2*] nicht leicht zu Kennender und das ist der Hauptgrund, warum ich den Versuch unternehmen will, Ihnen Georg Kaiser näher zu bringen. Da ist noch Eines zu sagen: Eine Dichtung mag wohl auf uns Menschen unmittelbar einen starken Eindruck machen, aber es bleibt trotzdem der Wunsch bestehen, uns entweder selbst oder [*danach gestr.* von] einem andern in Begriffen und Gründen klarzumachen, was es denn eigentlich sei, wie es zu nennen und auszudrücken ist, was einen so bestimmten, gefühlsmässigen Eindruck auf uns gemacht hat; denn es ist oft recht leicht, mit dem Gefühl, ohne Trennungen und Hemmungen durch den Intellekt eine Dichtung zu erfassen, und erst nachträglich sucht man nach den Gründen für diese Gefühle, um sie zu rechtfertigen, oder auch um sich die Berechtigung für das Erlebnis abzustreiten, das uns so tief ergriffen hat. Das ist nicht recht, und ich möchte Sie geradezu warnen, vor diesem nachträglichen Gericht über ein zwingendes Gefühl, an dessen Richtigkeit ich eher glaube als an die Gründe, die ich nachträglich dafür finde. Es bleibt mir hier aber nichts übrig, als diese Gründe zu suchen, denn ich kann nicht meine Gefühle direkt in sie hineinströmen lassen und muss auf Umwegen, mit Begriffen, Urteilen und Gründen zu Ihnen kommen. [v ⟨am Rand wiederholt⟩] Ich habe vielfach in direkter Rede Zusammenhänge erklärt, und mich unmittelbar zu Menschen ausgesprochen, die gekommen

waren mich zu hören; heute stehe ich aber hier, um von einem [*Bl. 3*] Mann zu reden, der als Dichter unserer Zeit in Gestalten spricht, in den Vorgängen, Spannungen und Entgegensetzungen des dramatischen Dialogs; er ist also einer der sich indirekt äussert, und so wird meine Rede – da ich nicht von mir aus direkt, sondern von einem andern rede, der noch dazu in indirekter Person sich äußert– keineswegs unmittelbar auf sie wirken können. Das [. D *aus* , d] ist aber doch nur ein Gradunterschied zwischen Ihnen, dem Dichter und mir dem Redner, denn er und ich, wir möchten uns, unser Wesen, unser Ungesagtes und Unsagbares ganz unmittelbar ausströmen lassen in die Hörer als in die Gleichen und Aehnlichen, die wir sind[,] und müssen diesen Strom sich erst brechen lassen an den Hemmungen des Gegenständlichen auf dem Wege zu Worten und Gestalten. So werde ich jetzt, wenn ich von Georg Kaiser spreche, nicht unmittelbar, sondern durch Bilder, die mir irgendwie aus der Sinnenwelt, aus der Aussenwelt kommen, reden, wie man es allewege [*aus* allerwege], in jedem Fall muss, und wenn ich Ihnen das Bild vermittle, das ich mir von Georg Kaiser gemacht habe, so werde ich schliesslich, ob ich will oder nicht, doch nicht[s] anderes tun, als das, was ich auf dem indirekten Wege, den die Sprache nicht vermeiden kann, tun muss und schliesslich von mir, von meinen Gefühlen, von meinen Ueberzeugungen und Wünschen für unser Volk, für die Menschheit, für unsre Gesellschaft zu Ihnen sprechen, von dem Verhältnis unseres Innern zum Aeussern.

[*Bl. 4*] Was mich nun an Georg *Kaiser* das Besondere und Bedeutende dünkt, ist, daß er nicht nur ein wühlender Geist und ein Dichter ist, der Dramen schreibt und Dramen schreiben kann, sondern einer, der Dramen schreiben *muss*, der von Geburtswegen, von Natur aus die Notwendigkeit in sich hat, in dieser Form der Dialektik, der Entgegensetzungen und Spannungen des dramatischen Dialogs sich zu äussern, die das Drama ihm gibt. Ich könnte mich so eindeutig über die dramatische Notwendigkeit z.B. nicht über Gerhart *Hauptmann* äussern. Ich gebe zu, Hauptmann ist ein grosser Dichter, und er hat uns wundervolle Dramen geschenkt; was uns aber in seinen Dramen so tief ergreift, sind doch nicht die Gegensätze innerhalb des Dramas, sondern die Gegensätzlichkeit, in der die Zustände, die er in seinen Stücken schildert, zu den reinen Wünschen unseres Herzens steht ⟨!⟩. In den meisten Fällen hat er diese unsere reinen Wünsche des Herzens nicht als handelnde, lebendige Potenz in sein Drama selbst aufgenommen, sondern sie bleiben ungehört in uns, und wo er sie aufgenommen hat, wie in seinem Jünglingsdrama »Vor Sonnenaufgang« oder in der »Versunkenen Glocke«, wirkt es doktrinär oder sentimental. [/] Viel mehr Notwendigkeit scheint mir in dieser Beziehung die dramatische Form für einen Dichter wie Wedekind zu haben. Wie er meist ein wahrhaf-

tes Gegensatzproblem in seinen Dramen gestaltet, geht der [*Bl. 5*] Kampf der Geschlechter gegeneinander; aber da steht mir die dramatische Muse eines Mannes wie August Strindberg viel höher, weil er keineswegs in seinen Dramen in erster Linie den rohen Kampf des männlichen und weiblichen Sinnentriebs schildert, sondern die Kämpfe zwischen Geist und Trieb. Diese Kämpfe erlebt er dramatisch, gestaltet er dramatisch. Um nun in diesem Zusammenhang unmittelbar von Georg Kaiser zu sprechen, könnte man kurioserweise eine stattliche Reihe seiner Dramen zusammenstellen nach einem ganz besonderen, sexuellen Begriff, denn in der ganzen Dramengruppe, von der ich jetzt spreche, steht im Mittelpunkt das Motiv einer gewissen geschwächten Männlichkeit, die in ihrer Beziehung zur Umwelt diese eigentümlich verändert und so eine Handlung in Bewegung setzt, die von dieser entkräfteten Männlichkeit ausgeht und abhängt. Hierher gehört das erste Stück, das Kaiser geschrieben hat, »Der Rektor Kleist«, ein Schuldrama, wie Wedekinds Frühlings Erwachen, zu dem es in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis steht. Rektor Kleist, ein trauriger Held, krank und verkrüppelt an Leib und Seele, ruft durch seine geschwächte Männlichkeit sowohl über die Jugend, die ihm anvertraut ist, wie über sich selbst, die Katastrophe herauf. Einige Jahre später folgt diesem Stück »Die jüdische Wittwe«. In dieser erstaunlichen »biblischen Komödie« wie Kaiser sie nennt, dreht sich alles um die eine, jungfräuliche Ju-[*Bl. 6*] dith, die begehrt erschlossen zu werden; und dann kommt ein Stück, dessen Titel schon die Beziehung zu dem Sexualthema der geschwächten Männlichkeit zur Schau trägt: »König Hahnrei«, Georg Kaisers Tristandrama, in dem Tristan aber im Hintergrund bleibt und mit den andern Gestalten nur als Mittel wirkt um Marke in Bewegung zu setzen; und Marke wird uns dargestellt als ein Mann, der alles Leben, Lust und Leid, eigentlich nur im Kopfe erlebt, ja, fast nur in Selbstgesprächen es geniessen kann. Dann wäre »Die Mutter Gottes« zu nennen, ein Stück, dessen Hauptthema das geschlechtliche Verhalten einer jungen Frau zu ihrem Ehemann ist, dem sie sich entzieht. Er, der das übliche Jünglingstreiben seines Geschlechts hinter sich hat, empfindet aber seine kraftlose Enthaltsamkeit, zu der er von aussen genötigt ist, als eine Art Weihe, oder Reinheit, die über ihn gekommen ist. Und dann nenne ich in diesem Zusammenhang den »Zentaur«. Hier dreht sich alles um den Bräutigam, der einem Dienstmädchen ein Kind macht um erstmals zu probieren, ob er es sich auch zutrauen darf in die Ehe zu treten. Schliesslich habe ich hier als letztes dieser Stücke das ganz entzückende Lust- und Tanzspiel »Europa« zu nennen, wo eine Konvention der Geschwächtheit und Verzagtheit, der aesthetisch, spielerischen Entkräftung besiegt wird von der rohen, derben Natur, von Wildheit, Sinnenlust und Körperkraft. Ich habe diese Zusammenstellung nicht ge-

macht, sie hat [*Bl. 7*] sich mir aufgedrängt, und ich glaube es hat seinen Grund, warum sich eine solche Zusammenstellung nach diesem einen sexuellen Leitmotiv vornehmen lässt, daß ⟨!⟩ auf irgend einer Stufe in der so grossen Reihe der Dramen von Georg Kaiser immer wiederkommt.

Aber wie wenig würden wir dem Drama und der dichterischen Bedeutung Georg Kaisers gerecht, wenn wir dieses Problem der geschwächten Männlichkeit irgendwie in den Vordergrund rückten. [/] Was mich an ihm beglückt, ist, daß er geistige Probleme geradezu aus einem Naturverhältnis heraus erlebt und anschaulich macht. Das Drama mit seinen Vorgängen ist – ich erwähne das, um Ihnen deutlicher zu sagen, was mir an Form und Erlebnis von Georg Kaiser wesentlich erscheint– keine Naturtatsache. Die Vorgänge des Dramas sind »*Zeichen*«, eine Welt der Zeichen, die sich zur Sache selbst verhalten, wie der Erkenntnisgrund z.B. sich zum realen Grund verhält. In der Natur ist es z.B. so, dass das Quecksilber im Thermometer darum steigt, weil es draussen wärmer wird; für unsere Erkenntnis ist es dagegen umgekehrt, denn für sie wird es draussen wärmer, weil die Quecksilbersäule steigt; das Steigen des Thermometers ist für uns der Grund, warum wir schwitzen; also muss es wärmer geworden sein. Auf das Drama übertragen, in der Natur, in der Welt der Tatsachen herrschen Gefühle, Triebe und Kräfte und aus ihnen ergeben sich allerlei Handlungen, Zusammenhänge, Zu- [*Bl. 8*] sammenstösse. Im Drama dagegen, das die wahrhaft dramatische Form gefunden hat, steht zuerst das Geschehnis im Raum, das Bild, und aus dem äussern Verlauf der Ereignisse, die wir miterleben, lösen wir allmählich dann die Innerlichkeit, die geheimen Vorgänge, die treibenden Naturkräfte, die theoretischen und seelischen Vorgänge im Menschen. Ein Beispiel aus Georg Kaisers Werk: Im IIten Akte der »Jüdischen Wittwe« dieser sogenannten biblischen Komödie, wird die unbefriedigte Judith dargestellt im Gegensatz zu der greisenhaften Unfähigkeit ihres alten Ehemanns. Das geschieht nicht indem sie Dialog führen oder andere über sie sprechen, sondern wir erfahren es gleich durch das szenische Bild: Judith steht vor uns, verborgen durch eine Decke, aber nicht verborgen vor den Augen ihres Ehemanns, der spähend auf einem Balkon hockt und seinem Weib zuschaut. Dieses szenische Bild ist das erste dieser »Zeichen«, in dem Verhalten der beiden Menschen zueinander, es macht die innern Widersprüche sofort lebendig und führt uns unmittelbar zum Erlebnis, während sich die Innerlichkeit vor uns erst entwickelt. So erfahren wir in der Tragödie »von Morgens bis Mitternacht« in einem langen ersten Akt, in dem der Held immer auf der Bühne bleibt und in dem sich sein Schicksal entscheidet, von seiner Psychologie gar nichts. Im Gegenteil. Dieser Mensch leidet und handelt eine halbe Stunde lang vor unsern Augen, [*Bl. 9*] ohne daß er redet, und wie dann die Entscheidung seines

Schicksals anhebt, und er vor unsern Augen mit 260 000 Mark durchbrennt, da hören wir ihn nur ein Glas Wasser fordern; sonst wird nichts geredet. Aber aus seiner ganzen Haltung, aus der ganzen Sphäre, die ihn umgibt, empfinden wir schon im Voraus die unsägliche Gedrücktheit seines kümmerlichen Daseins, wie es gewesen ist, bis zu dem Augenblick, wo er durch einen von aussen kommenden Stoss umgeworfen wird, weil eine andere Welt in Gestalt einer reizenden Frau ihn berührt und ihn zu einem Andern macht. Die innern Vorgänge, an denen wir dann teilnehmen, münden schliesslich wieder in das sinnfähige Bild das uns zum Sinnbild wird. Das Giebelbild am Schluss der »Bürger von Calais« z.B. und das Portal der Kirche von Calais, das die Grablegung und die Heimfahrt darstellt, ist etwas, das unbedingt zum Stück gehört. Das wird erst am Schluß sichtbar, aber was da vor unsern Augen aufersteht und sichtbar wird ist keineswegs bloss eine Dekoration, sondern es ist der Mittelpunkt des Stückes; es soll genau so wie die übrigen Vorgänge, wie die mithilfe des Worts in die Stimmung unseres Geistes eingehen. In diesem Zusammenhang macht Kaiser seine Bühnenanweisungen nicht nur für den Leser, sondern auch für die Darsteller, den Regisseur, in derselben eindringlichen gehobenen Sprache in der er seinen Dialog dichtet, und in Stücken komischer Art sind diese Bemerkungen wiederum in derselben grotesken Sprache gefasst wie der Dialog, z.B.: [*Bl. 10*] »fuchtelnd, wirbelnd, aus dem Sopha geschmissen«, um den Stil des Dramas durchzusetzen.

In erster Linie sind es geistige Probleme, die Georg Kaiser in den Gegensätzen zwischen den Menschen lebendig macht. Man hat das wohl zugegeben, aber es nicht gerade anerkennend gemeint und gesagt, Georg Kaiser sei vorwiegend intellektuell, er sei kühl, kalkulatorisch. Mein Eindruck ist das nicht, aber ich glaube zu verstehen woher dieser Eindruck kommt. Jedes Geformte gegen das Wogende, Drängende, Naturalistische gehalten, wirkt kühl. Tatsächlich ist aber jede dramatische Form Komposition und Kombination, und dieses technische Element fällt jedem sofort heraus, der nicht in der Lage ist mit dem Rhythmus, Stimmung und Inhalt mitzuschwingen, und jeder neue Geist, sei er noch so stark mit Empfindung, Wollen, mit Vision und Prophetie geladen, wirkt auf den Widerstrebenden als verstandesmässig, kühl, – intellektuell. So ist es, um von Dichtern neuerer Zeit zu reden, Hebbel gegangen und nicht anders war es mit Ibsen und sogar einem so stark temperamentvoll triebhaften Menschen wie Strindberg ging es mit seinen bedeutendsten Werken so. Auch sie sind vielfach als erdacht, ergrübelt aufgenommen worden. Man hat aber Georg Kaiser nicht nur verstandesmässig, kühl genannt, man hat von ihm auch gesagt, es sei ein Mann der zweiten Linie, ein Nachbildner, Nachahmer, oder sogar Nachtreter. Dabei hat [*Bl. 11*] man wohl von der Zeitfolge sei-

ner Stücke keine rechte Kenntnis gehabt. Aber mehr mit ihm fertig zu werden als sich ihm hinzugeben hat man ziemlich wahllos Dramen genannt, von denen er abhängig sein soll: Sternheim, Wedekind, Shew ⟨!⟩, Strindberg … ich meine aber, er soll nur nehmen was er brauchen kann, das ändert nichts an seiner eigenen Bedeutung. Besser wäre es aber doch, als so schnell zu sagen er gehört in die und die Rubrik des Dramas mit einer gewissen Ehrfurcht anzuhören, was eine wahrhafter Dichter selbst über die Werke sagt von denen er abhängt. Nun hat Kaiser sich selbst in einer ganz kurzen biographischen Aufzeichnung darüber geäussert und er hat uns ganz andere Männer des Geistes genannt, denen er sich zuschreibt: Schopenhauer, Dostojewski, Nietzsche, Hölderlin und den grossen Philosophen des Dialogs Platon. Und von mir aus möchte ich noch hinzufügen einen, der stark mit ihm in Zusammenhang steht, den Lyriker Stephan ⟨!⟩ George, und ausserdem noch wichtiger als alle anderen Einflüsse ist dieser eine, woraus dieser Dichter herkommt – die Einsamkeit, die grenzenlose Einsamkeit in unserer Zeit.

Das scheint mit gerade an Georg Kaiser besonders wichtig zu sein, dass er von Natur und Notwendigkeit und dann auch von geistiger Praimirung aus die Welt dramatisch erlebt und nicht in irgend eine Entwicklungsgeschichte des Dramas hineingezwängt werden kann, als ob etwa Dramatiker oder Dramatik von Dramatikern [*Bl. 12*] in glatter Reihenfolge gezeugt würden. Es ist nun einmal mit dem Stammbaum der Geistesgeschichte nicht anders, daß er am allerwenigsten Aehnlichkeit mit der Erbmonarchie hat, es ist nicht so, als ob innerhalb einer bestimmten Rubrik Autor von Autor sich herschreibt, sondern der echte Dramatiker ist nicht das Kind seiner Vorgänger auf dem Gebiete des Dramas, sondern das Kind des Gesamtgeistes, der Sehnsucht seiner ganzen Zeit, unserer Zeit des Uebergangs. Auch Georg Kaiser. »Hört meine Brüder, zerbrecht mir die alten Tafeln« dieses Nietzschewort hat Kaiser als Motto auf den Titel seiner ersten Veröffentlichung der Umwertungen, der biblischen Komödie »die jüdische Wittwe« geschrieben. Und von diesem Bedürfnis des Umwertens, Neusehens, geht Georg Kaiser überall aus, wie schon in seiner biblischen Komödie, vor allem in deren göttlich frechem Schluss, wo der Hohepriester der Judith, der Volksretterin zum Lohn für ihre Gottestat, die sehr menschlich, sehr weiblich, gelinde gesagt sehr hysterisch war, im Allerheiligsten des Tempels das endlich zukommen lässt, wonach ihr Herz schon immer begehrte. Dieses Stück ist eminent witzig, aber zugleich will es der diesem Judasstück verderbliche Witz, daß die Vorgänge und die ganze Psychologie der Komödie immer wieder etwas herausfordern und sich an etwas messen, was ausserhalb des Stückes ist – mit der heiligen Ueberlieferung, nach der dieser Stoff sonst behandelt wird. [*Bl. 13*]Nicht den frivolen Klang

tadle ich vom aesthetischen Standpunkt aus, sondern den Umstand, dass seine Hauptentgegensetzung nicht im Stück liegt sondern sich durch das Stück gegen eine nicht hierher gehörende Ueberlieferung richtet. Daher gehört es trotz seiner genialen Eigenheit in die Gattung des genialen Studentenulks, in die Gattung der Parodie, die nie aus eigener Macht und eigenem Recht besteht, sondern schielt. Und es schielt aus beiden Augen. Aber die Stimmung der Bosheit und der Tücke und auch der Uebermut der diesem kecken Spiel der ihm zugrunde liegt, ist weit mehr als Verstandesmache; es kommt darin zu Wort und Gestalt ein geradezu zerreissender Nihilismus, der Nihilismus einer gepeinigten Jugend. Ingrimm und Bissigkeit liegt darin. Es wird der Konvention ins Gesicht geschlagen, es werden darin die verborgenen Heimlichkeiten der krankhaften, hässlichen Wüstheit des Einzelnen, wie die wüsten abergläubischen Systeme ganzer Völker und Zeiten gegeisselt, alles was biblisch, sonst so heilig gilt, soll als etwas ganz Hässliches, dekadend ⟨!⟩ Verworfenes von diesem nihilistisch bissigen, ingrimmigen Dichter entlarvt werden.

Aber schon an dem viel reiferen Stück »von Morgen bis Mitternacht« ist es eigentümlich, daß die grässliche Wüstheit der Materie uns in Formen gebracht wird, geformt und gestaltet. Ein Dichter dieser besonderen Art mag sich in Acht nehmen. Man hasst ihn. Die Welt, die [*Bl. 14*] mit Peitschenhieben getroffen wird, lässt sich das nicht lächelnd gefallen. Sie erträgt schon eher einen Verlaine oder Baudelain ⟨!⟩ oder sogar einen Swift, denn die Instinkte der Sünde, der Verworfenheit die da durch sie getroffen werden wittern in ihnen, in den Satyrikern wie in den Lyrikern, sofort Mitschuldige, die aus der gemeinsamen Schule schwatzen. Propheten dagegen sind unbeliebt, und wenn der Prophet auch noch mit Lacheln ⟨!⟩ geisselt, ist er noch viel weniger beliebt, denn Propheten sehen sehr scharf und wagen es die Wirklichkeit ins Auge zu fassen und zu gestalten. Schon ein Nietzsche hat damit begonnen. Er ist nicht bei der fernsten Liebe ⟨!⟩ geblieben, die er verkündet hat, sondern er hat manchmal schon ganz redlich Nächstenhass getrieben. Auch Andere haben die Geissel der Kritik sehr aus der Nähe geschwungen; aber Georg Kaiser unternimmt es in einer viel eindringlicheren Art durch seine Verbindung von Groteske und Pathos. Das aber ist das Wesen der echten Groteske, dass die Gemeinheit, die sie angreift, ganz nahe und scharf gesehen wird, der Dichter aber mit seiner Ausbeute plötzlich blitzschnell nach oben zu fliegen scheint und das in Niedrigkeit entstellte noch einmal in die entrückte und verrückte Form des Allgemeingültigen zieht. Georg Kaiser hat sich auch darin als ein Mann des Theaters gezeigt, daß er ihm sozusagen Nebenstunden widmete, in denen er allerlei Harmlosigkeiten verfaßt hat. Als eine solche Harmlosigkeit [*Bl. 15*] könnte man wohl beim ersten Blick auch die Komödie oder Posse

»der Zentaur« halten. Sie wirkt beinahe wie ein Schwatz zur harmlosen Unterhaltung, nur daß dieser Spass doch sehr harmvoll und sehr ätzend scharf wirken würde, wenn er nicht so grotesk gestaltet wäre. Dadurch wird aber auch das individuell Komische ins Allgemeine erhoben. Dafür gibt es zwei Methoden, die indirekte, die aus der komischen Person einen Typus macht; der Meister dieser Komödie war Molière; und dann die formale Art; dann nimmt die Komik der Wirklichkeit durch die Uebertreibung, die aus Steigerung und weglassender Vereinfachung entsteht, Bitterkeit und Schärfe. So entsteht die Burleske oder Groteske. Diese zweite Methode, die formale, die zur Groteske führt, scheint nun tatsächlich unserer Zeit besonders zu liegen. Oscar Wilde hat sich darin geübt, Shaw ist mit viel grösserer Schärfe und Unnachgiebigkeit diesem Weg gefolgt, und hierher gehört auch Georg Kaiser mit dem Zentauren und ähnlichen Stücken. Dieses Stück, das hier in Frankfurt aufgeführt werden soll –der Zentaur– hat nach meinen Gefühlen seinen Namen mit keinem größern Recht als ein bekanntes Stück Sternheims »*Der Riese*« heißt. Der Vater dieses Riesen ist der Zensor gewesen; ursprünglich hat dieses Stück nämlich den Namen »Die Hose« gehabt, und so ist der rechte Name für dieses Stück von Kaiser nicht der Zentaur, sondern es kann mir gar nicht anders heissen als »Margarine«. Margarinemenschen, Margarinegefühle sind es [*Bl. 16*] nämlich, die in dieser Posse des Philisters miteinander streiten. Wie in friedlicheren Zeiten die Margarine der Ersatz für Butter war, so ist der Philister der Ersatz für den Menschen. Und dieses Surrogat, der »Ersatzmensch«, ist der eigentliche Stoff dieses Stücks, das der Zentaur heisst. Dieses Surrogat wird erbarmungslos ins Groteske verzerrt, und doch wirkt dieses Groteske wiederum versöhnend, weil uns das Wirkliche in der Form des Unwirklichen, Unmöglichen gezeigt wird, wobei es aber ganz echt naturalistisch wirkt. Es zielt hier die Schonungslosigkeit, die Pietätlosigkeit fast bis ins Erschreckende, nur muss man bedenken, es kommt bei einer solchen Pietätlosigkeit eines neu ankommenden Dichters nur darauf an, daß er sein Recht auf Verletzung herkömmlicher Gefühle beweisen kann. Er kann alles komisch betrachten, alles, ohne Ausnahme. Ich weiss nicht wieviele Meilen jenseits des Sirius in die Himmel hinein man reisen müsste, um das Recht zu haben, selbst über diesen grausamen Krieg, unter dem wir jetzt leiden, zu lachen, göttlich zu lachen und sich den Namen Weltkrieg, den Namen des Sternenweltalls im Namen des Kosmos als Titel für diese Selbstzerfleischung der tollgewordenen, der erbärmlichen Erdenmenschheit zu verbitten.

Keineswegs so hoch braucht man zu steigen, um einem Dichter das Recht zuzuschreiben, in einer gro- [*Bl. 17*] tesken, unwirklichen Auseinandersetzung mit dem Philister die pietätvoll herkömmliche Trauer um seine Familienangehörige in Lächerlichkeit zu zeigen, wie es in diesem

Stück geschieht. Unser aller Trauer um den normalen Tod eines Menschen, der sein Leben fertig gelebt hat, einen abgelebten Menschen, hat etwas Gequältes und Komisches, Philisterhaftes an sich. Die grösste Aufgabe des Dichters ist bei weitem die Vorbereitung der neuen Religion der Menschheit, und wenn etwas sichtbar ist, so scheint es mir gerade das, daß diese Religion uns abgewöhnen wird, das Sterben als solches tragisch zu nehmen. Wir sterben alle. Das muss nicht nur Wort bleiben sondern auch Wissen für den einzelnen selbst, und dieses Wissen muss Gefühl und Trieb werden im Dienst des Ganzen, der Verewigung der Idee, des Geistes. Einen Weg zu diesem Ziel nun dünkt mich das Lachen zu weisen. Es gibt auch noch andere Wege, und auch diese kennt der Dichter Georg *Kaiser* gar wohl.

Ehe ich nunmehr auf Kaisers Stücke eingehe, will ich einiges über ihre Chronologie sagen. 1905 kam der Rektor Kleist; 1909 die jüdische Witwe; dazwischen allerlei, was nicht gedruckt ist und an den Bühnen herumgereist, zum Teil in der Provinz auch aufgeführt worden ist; dann 1909 König Hahnrei; 1911 die Versuchung, die Mutter Gottes, die erst jetzt – 1917 – erscheint; 1912 Von Morgen bis Mitternacht und im gleichen Jahr die Groteske Der Zentaur; dann 1913 die Bür- [*Bl. 18*] ger von Calais. Die Reihe der Veröffentlichungen ist umgekehrt. 1915 das Lust- und Tanzspiel Europa. Ich kenne ausserdem noch zwei bedeutende Stücke von Kaiser aus dem Jahre 1915, das Frauenopfer und von 1917 die Korallen. Diese beiden Stükke sind mir eine weitere Bestätigung dafür, dass Kaiser mit grossem Können und reinem Wollen auf einem hohen Wege geht.

»Von Morgens bis Mitternacht«. Das ist die groteske und fürchterliche Tragödie eines armseligen, gedrückten Kleinbürgers, in dem plötzlich, durch einen verrückten Traum die rasende Wildheit nach Leben, nach Haben, nach Geniessen eines Vollen, einer Totalität erweckt wird. Es sind die naturhaften Elemente in diesem Stück so stark und krass, daß man meinen könnte, es sei ein nacktes Wirklichkeitsstück. Es wäre aber verfehlt, es mit der Elle der Zeitungs- und Gerichtssaalswirklichkeit zu messen. Es ist im Tragischen grotesk und erschüttert gerade dadurch, dass die Uebertreibung die Wesenheit des Dramas ist und das, was im Charakter des Helden fehlt, sowie das, was in ihm unterdrückt war, explosiv aus ihm hervorbricht. Er ist ein ganz übertriebener, exzentrischer Mensch, und er ist dabei ein Bankbeamter in einer ganz kleinen Stadt; zu ende der vierziger Jahre; Eingezwängtsein in Enge und Muffigkeit – das ist sein Beruf, das ist auch sein Familienleben mit der Mutter, der Frau und den Töchtern. Dabei ist er so ganz genügsam, vertrocknet, weltfremd [*Bl. 19*] geworden. Aber wer weiss, was in uns Allen unterirdisch wühlt. Die Menschenseele ist ein Mikrokosmos. Sie ist alles, sie ist jedwede Möglichkeit. Es gibt nichts, was nicht irgendwie heraufkommen könnte. (Gewöhnlich kommt freilich nichts her-

auf). Nun kommt zu dem ausgehungerten Helden das Leben in Gestalt einer internationalen Hochstaplerin und zugleich kommt ein grosser Betrag zu ihm. Er brennt durch. Der Betrag in seiner Tasche ist Wirklichkeit, aber die schöne Hochstaplerin war ein wüster Traum. Was ihn da am Kassenschalter berührt hatte, war nur eine hochanständige, vornehme Dame, die er für so etwas Aussergewöhnliches gehalten hatte. Blitzschnell war es über ihn gekommen: »Heraus zu ihr, hinaus zum Leben, zu einem neuen Leben, brich alle Brücken hinter dir ab!« Dann, als er merkt, dass er sich fürchterlich geirrt hat, tut es ihm nicht leid. Er wird heroisch. Er will alles haben, was man haben kann im Leben, und er will es ganz intensiv. Er will sich kaufen, was man sich nur kaufen kann, Freude, Genuss, in konzentriertester Form. Und dann – wie er schon ahnt – wenn es nötig wird – Schluss. Dann hat er doch gelebt und wenn sein Leben auch eingespannt ist in die kurze Zeit zwischen Morgen und Mitternacht, er hat doch noch einen Nachmittag, einen Abend, eine Nacht. Er will auskosten. So wie er es versteht, der davon nur weiss, was die Leute erzählen und was man darüber in der Zeitung liest. Er reist nach Berlin und kauft sich Eleganz und auf dem Sechstage- [*Bl. 20*] rennen will er sich dann Wonne kaufen, wie er sie versteht, wildeste Erregung, Raserei, leidenschaftliche Verzücktheit, Leben, das ausschlägt, ausbricht, will er sehen und mit erleben. Aber er findet es nicht, es sind lauter Philister und Fürstendiener vor ihm, und nur einer ist voller Erregung und rast – der Held.

(hier wäre vielleicht die Analyse des Stücks zu ergänzen bis zum Auftritt in der Heilsarmee)

Er findet eine zur Einheit verschmolzene Menschenschar, die zu Bekenntnis und Busse versammelt ist. Da ist endlich, was er gesucht hat, da ist Seele, und er bekennt, hoch auf der Tribüne alles, was er getan hat, was er erlebt und gesucht hat, er bekennt eine ganz neue Art von Nationalökonomie, die keinen Kassierer brauchen kann, denn er hat erkannt: Mit keinem Geld aus allen Bankkassen der Welt kann man sich irgend etwas von Wert kaufen. Man kauft immer weniger, als man bezahlt. Das Geld verschlechtert den Wert, es verhüllt das Echte. Es ist der armseligste Schwindel, der alle betrügt. Und er schleudert das Geld in den Saal. Aber in der Heilsarmee ist man nun gar nicht mehr zur Busse geneigt, man prügelt sich um die Wette, bis man sich gegenseitig aus dem Saal hinausgeprügelt hat. Die Heroldin der Heilsarmee aber holt – sie hat nicht weit– den Schutzmann herbei, um sich die Belohnung zu verdienen, die für das Ergreifen des Defraudanten ausgesetzt ist. Der merkt – er ist am Ziel. *Er ist allein.* Seine [*Bl. 21*] Hand tastet nach dem Revolver, den er sich vorsorglich mit der Eleganz gekauft hat. – Der Inhalt des Dramas ist nicht zu trennen von seiner Form, sie wirkt wie eine phantastische Sinfonie von Berlioz, sie ist Verzweiflung und Seligkeit in einem.

In den *Bürgern von Calais* sehen wir, was wahrhaftes Leben bringt: Gemeinschaft, Tat, Opfer. Es gaht darin um ein Werk des Friedens und um die Verteidigung des Werks. Die Bürger von Calais haben die Wahl, entweder wie es üblich ist, ruhmvoll zu kämpfen und ihr Werk der Zerstörung zu weihen, oder sich einem schimpflichen Tod zu überliefern und damit das Werk zu retten. Sie wählen das Werk und den schmachvollen Galgentod, den Opfertod. Das alles sagt Kaiser in einer Sprache, die nicht abgegriffene List und Betrug ist, sondern in sich die Identität der Sache birgt und damit die Sache zur Idee erhebt. Und aus dieser Sprache blühen Bilder auf, die gerade durch ihre Sparsamkeit zum hohen Pathos werden. Es geht aber den Bürgern von Calais um mehr als um die Konfrontierung von Werk und Tat, es geht um das Problem, was eigentlich Tat, wahrhafte Tat, wahrhaftes Menschentum sei. Und das ist der Sinn: Die neue Tat wird nicht in Wut, in Dumpfheit, in verzweifeltem Umsichschlagen vollbracht. Die rechte Tat, das rechte Opfer ist, wenn Entschluß und Tat zusammenrinnen, zusammenlaufen in uns, und wenn dieses Tun ganz hell, ganz klar ist und sein Zweck [*Bl. 22*] Liebe ist und Aufbau. So werden Menschen, die sich mit Freude opfern, von ihren Führern dazu erzogen, den Tod für ihr Werk, für ihre Gemeinschaft zu tun, wie man sonst eine ganz gewöhnliche Funktion, eine alltägliche Arbeit verrichtet, mit Lachen und Leuchten der Seele in heiterer Gelassenheit. Denn das Wesen lebt allerwege, und wir mit unserm Sterben, mit unserm Tod des Einzelnen, wir tun damit nicht anderes, als was wir fortwährend, in jeder Stunde, in jeder Sekunde mit dem Leben des Vergänglichen selbst tun. Alles geht dahin, und alles wird neu. Das Ganze, um dessentwillen diese Bürger von Calais ihren Tod tun, die Idee, lebt durch uns Menschen allesamt hindurch. Damit ist der neue Mensch mit der neuen Religion, die neue Gemeinschaft, die neue Republik, geworden. Die Tragik ist nicht mehr das Gegeneinander der Mächte. Eine Einheit ist geworden durch das Beisammensein der Gemeinden. Zeit und Tod sind überwunden, indem die Gier und die Wut überwunden sind und ein wahrhaftes Leben in Frieden und Helligkeit des Geistes gekommen ist. ⟨es folgen sieben Leerzeilen mit dem in der zweiten Leerzeile eingerückten Zusatz [Zitat]⟩

[*Bl. 23*] In *Europa* trägt kriegerische Männlichkeit über weibliche Verzärtelung den Sieg davon. In diesem Stück wird das Werk weitergeführt, das mit den Bürgern von Calais anhebt. Da wird der grosse Kriegskaiser Napoleon von einer Frau, die sich echt frauenhaft opfert, besiegt. (Zitat: »Die Wunde ist klein, kaum von der Grösse des Mundes …..) Dieses Sinnspiel Europa zeigt Kaisers eindeutige Stärke im Zweideutigen. Es ist ein ganz echtes Lustspiel, wie es wenige gibt. Da sind Derbheit und Anmut beisammen und halten sich glücklich die Wage. Die Sprache ist an sich

sachlich und trocken, aber voller Witz, der noch stärker wirkt durch die todernste Rede des Sprechenden. Es ist auch darin schon etwas wie Weisheit zu Gestalt und lebendiger Bewegung geworden. Wir vertrauen darauf, dass sich erfüllt, was Kaiser von dem kommenden Drama gesagt hat: »Befriedigt wird die Schaulust – sich befriedigt Platon sein Vergnügen am Schauspiel. Erkenntnis wird Erscheinung. Da befriedigt Schauspiel tiefere Begierde: ins Denkspiel sind wir eingezogen und bereits erzogen aus karger Schaulust zu glückvoller Denklust.«

## 3. NEUE EINSICHTEN IN LANDAUERS KAISER-REZEPTION

Landauer erhebt die werktätige Teilnahme am öffentlichen Leben, Kaiser hingegen die poetische Produktion zur identitätsbildenden Praxis. Landauer beharrt daher auf einer Literatur, in der sich positiv bestimmbare Ideale manifestieren – sei es in der Darstellung vorbildlicher oder symbolisch maßgebender Praktiken oder in der Form der Kritik falschen Lebens; Kaiser hingegen kann auch in bloß negativ bestimmten und pragmatisch aussichtslosen Perspektiven ausharren. Dies führt zu Differenzen, die Landauer im Interesse an einer förderlichen Zusammenarbeit teilweise durch Zurückhaltung ausgleicht, meist jedoch im Rahmen von Überinterpretationen erst gar nicht wahrnimmt.

In seiner Kritik der *Jüdischen Witwe* lehnt Landauer das ästhetische Sakrileg ab, weil es sich parasitär zu der mit ihm parodierten, sakralen Überlieferung verhält und auf jeden intratextuellen Maßstab der Religionskritik verzichtet (Blatt 12-13). Damit wird auch verständlich, warum Landauer Kaisers *Muttergottes*, unter dem Druck der Zensur umbenannt in *Die Versuchung*, abgelehnt hat:[33] Die Sakralisierung der Hauptfigur der *Versuchung* wird ebensowenig wie der fröhliche Nihilismus der *Jüdischen Witwe* durch unproblematische Symbole gültiger Absichten gestützt. Der Vortrag erwähnt die *Versuchung* aber nur im Hinblick auf das im Stück marginale Thema der geschwächten Männlichkeit (Blatt 5-6) und weicht der Kritik so aus.

Landauers Beharren auf einem positiven, zumindest in der Form manifesten Maßstab schlägt auch auf seine Wahrnehmung von Kaisers frühen Komödien durch. Zur Zeit ihrer Entstehung dienen diese Stücke der Absicht, mithilfe der formalen Destruktion unhaltbarer Sinnsetzungen zu einem vorläufig nur negativ bestimmbaren, wahren Wesen vorzustoßen;[34]

[33] Krause, »Sakramentaler Expressionismus?«, Anm. 24, S. 154.

[34] GKB, S. 62-65 (Brief [4.5.1907]); GKW, Bd. IV, S. 564-566, hier S. 564.

Landauer hingegen interpretiert die groteske Form der Komödien Kaisers als doppelcodiertes Mittel einer versöhnenden Entwertung von falschem Pathos (Blatt 13-17); indem die Groteske das existentielle Gewicht der mangelhaften Wirklichkeit ins Irreale verschiebt, nimmt sie unter den Bedingungen der Fiktion die Versöhnung des Subjekts mit dem Realen vorweg und erweist sich als ästhetischer Vorschein derjenigen Erlösung, die in den ernsteren Spielarten der Dramatik Kaisers dann inhaltlich näher bestimmt wird. Wenn der frühe Kaiser geschwächte Männlichkeit aufdeckt, ist ihm der Zugang zu positiven Anthropologien zwar noch verlegt. Landauer jedoch würdigt Kaisers dramatischen Zugang zu dieser Thematik als Gestaltung der Kämpfe wesentlicher Kräfte; indem er jene geschwächte Männlichkeit als Störung des essentiellen Gleichgewichts von »Trieb« und »Geist« versteht, holt er vorexpressionistische Stücke und radikal skeptische Komödien Kaisers in den Horizont einer positiven Anthropologie ein (Blatt 4-7).

Auch Kaisers Darstellung auswegloser Lebensformen wird bei Landauer überinterpretiert. Der entfremdeten Gestalt des Kassierers in *Von morgens bis mitternachts* gewinnt Landauer einen positiven Sinn ab: dessen in die entfremdete Vereinzelung abgedrängte Lebenskraft breche immerhin aus den Routinen einer zwanghaft-leidenschaftslosen Praxis aus und verkörpere so – bei allen wahnhaften und illusionären Anteilen – einen gültigen Sinn; die Form mache den positiven Gehalt dieser kosmischen Kraft für den Zuschauer transparent (Blatt 18-20). Kaiser hebt mit der religiösen Symbolik am Schluß des Stücks hervor, daß die kreisförmige Laufbahn des ›Helden‹ keine immanente Sinngebung aufweist; »Seligkeit« (Blatt 22) ist im Stück kaum zu spüren. Landauer würdigt dieses Stück indessen im Hinblick auf eine *ambivalente* Form, die wahren Sinn und falsches Leben *simultan* anzeige und mit ihrer Verbindung von Groteske und Pathos prophetische Züge trage (Blatt 14).

Landauers Glaube, dem Publikum bloß den Zugang zum Verständnis von ungewöhnlichen Inhalten und Formen zu eröffnen (Blatt 1-2), bedarf daher der Korrektur. Willekes Hinweis auf Landauers Sensibilität für Kaisers Formensprache bleibt instruktiv, läßt aber die Grenzen des Verständnisses, das Landauer Kaiser entgegenbringen konnte, unterbestimmt.[35]

[35] Willeke, Anm. 24, S. 12f.

JAN BÜRGER

# ERNST KREUDERS TAGEBUCH IN AMERIKANISCHER GEFANGENSCHAFT

»Dieser Mann […] war wie Hunderttausende aus Krieg und Gefangenschaft zurückgekehrt und fand sich noch nicht zurecht. Er sah, der Krieg war aus, der Frieden war im Land wie die Stille in der Luft, aber er fand seinen Frieden nicht. Er fand keine Ruhe, noch immer ging es in ihm weiter […]«[1] – Worte aus Ernst Kreuders *Geschichte durchs Fenster*, die im Februar 1947 im Rowohlt Verlag erschien. Worte, in denen sich damals eine ganze Generation hätte wiederfinden können. Worte, die nicht zu Ernst Kreuder zu passen scheinen, der in den meisten Literaturgeschichten als Anti-Realist und Neoromantiker verbucht wird. Worte eines 1903 geborenen Verfassers unverfänglicher Kurzgeschichten, der kein junger Mann mehr war, als er 1940 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, und der 1946 mit seiner großen Erzählung *Die Gesellschaft vom Dachboden* schlagartig berühmt wurde.

Mit diesem Buch feierte Kreuder einen der frühesten Erfolge der deutschen Nachkriegsliteratur. Nicht nur die in jeder Hinsicht ausgehungerten Leser waren begeistert, sondern auch die Schriftstellerkollegen: Alfred Andersch, Heinrich Böll, Elisabeth Langgässer und Arno Schmidt lobten das Buch nachdrücklich. 1953 wurde Kreuder der Büchner-Preis verliehen, und doch rief keine seiner folgenden Veröffentlichungen eine wirklich breite Resonanz hervor.

Kreuder verfolgte mit seiner Prosa einen anderen Weg als die aufkommende ›Trümmerliteratur‹. Für ihn gab es keine Stunde Null. Er verstand seine Arbeit als Fortsetzung dessen, was zwölf Jahre unterdrückt worden war. John Cowper Powys, William Faulkner, Hans Henny Jahnn, Gilbert K. Chesterton und Alfred Döblin zählten zu seinen Vorbildern.

[1] Ernst Kreuder, Schwebender Weg. Die Geschichte durchs Fenster. Zwei Erzählungen, Stuttgart 1947, S. 65.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-005 | CC BY-NC-ND 4.0

Die Einladungen der »Gruppe 4711«[2] schlug er souverän aus. Als einem der ersten Autoren seiner Generation gelang ihm der Anschluss an die internationalen Avantgardebewegungen der Zwanziger Jahre. Für eine solche Literatur auf Dauer eine große Leserschaft zu finden, erwies sich bald als unmöglich. Nach der Währungsreform geriet Kreuder mit seinem phantastischen Aufbruch in eine ›andere Welt‹ und seiner radikalen Ablehnung der zweckrationalen Arbeitsgesellschaft mehr und mehr ins Abseits. Als er 1972 in Darmstadt starb, trug er schon lange das Stigma des Geheimtipps.

*Die Gesellschaft vom Dachboden* war ein Glücksfall und zugleich eine Hypothek. Mit dieser Erzählung schien das Bild des Autors in der Öffentlichkeit ein für alle Mal festgelegt. Bereits der 1948 erschienene Roman *Die Unauffindbaren* wurde nahezu einhellig als Meisterwerk der Weltflucht besprochen. Selbstverständlich lag diese Lesart nahe, schließlich geht es um einen Immobilienmakler, der eines Tages verschwindet und sich einem anarchistischen Geheimbund anschließt. Und doch werden durch sie wichtige Aspekte des Romans ausgeblendet. Kreuder kontrastierte seine mitunter allzu schwärmerischen Ausstiegsphantasien mit ernüchternden Betrachtungen der Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Nicht erst in seinem Spätwerk zeigt sich, dass Romantizismus und radikale Kritik die beiden Pole seines Nonkonformismus waren. Schon in der *Geschichte durchs Fenster* und vor allem in seinen Briefen und autobiographischen Skizzen wird deutlich, worauf es ihm eigentlich ankam: Er suchte nicht weniger als die Synthese von Jean Paul, Novalis, Brecht und Benn.

Zu den eindrucksvollsten Stücken, die sich in seinem Nachlass finden, gehört das *Tagebuch in amerikanischer Gefangenschaft*.[3] Diese Aufzeichnungen aus dem Jahre 1945 können als eine Art Urtext der Nachkriegsliteratur gelesen werden. Denn dieses verstörend kurzatmige, monotone und ohne den Gedanken an eine Veröffentlichung geschriebene Dokument vermittelt nicht nur einen exemplarischen Eindruck vom Kriegsgefangenen-Dasein, in ihm findet sich auch der erste Entwurf der *Geschichte durchs Fenster*. »Anfang einer Dialog[-]Erzählung«, heißt es da unter dem 17. Mai 1945: »Der Zuhörer vernimmt folgendes Gespräch: ›Was du wissen wolltest, – – sind alles Geheimnisse.‹« Der heimgekehrte Schriftsteller formte daraus für sein erstes Nachkriegswerk einen in seiner Vieldeutigkeit be-

[2] Brief von Ernst Kreuder an Hans Erich Nossack, 24. Dezember 1949. Privatarchiv Christof Schmid.

[3] Ein Teil des Tagebuchs wurde am 6. Mai 2005 zum 60. Jahrestag des Kriegsendes von Schauspielern des Staatstheaters Stuttgart im Deutschen Literaturarchiv Marbach vorgetragen.

merkenswerten Einleitungssatz: »›Alles, was du wissen wolltest‹, sagte eine Stimme unterm Fenster, ›ist Geheimnis.‹«[4]

Das Autobiographische ist in der *Geschichte durchs Fenster* kaum camoufliert. Die persönlichen und allgemeinen Verstörungen des Jahres 1945 wollte Kreuder in künstlerische Formen überführen, die er selbst als experimentell verstand. Den in der Gefangenschaft gefassten Vorsatz, künftig keine »billige« Kurzgeschichte mehr zu schreiben, nahm er ernst. Und dabei entdeckte er für sich ein Verfahren, das heute oft für genuin postmodern gehalten wird: das selbstreferentielle Schreiben. Kurz vor Schluss der *Gesellschaft vom Dachboden* erinnert sich eine der Figuren an eine Erzählung des Ich-Erzählers. Es handelt sich um Kreuders *Geschichte durchs Fenster*. In seinen späteren Büchern trieb Kreuder dieses Spiel mit den Selbstbezügen und -porträts auf die Spitze, indem er von Zeit zu Zeit Romanfiguren mit dem Namen Ernst Kreuder auftreten ließ.

Das *Tagebuch in amerikanischer Gefangenschaft* markiert einen Neuanfang aus dem Untergang. Die Situation, in der es entstanden ist, mutet fast mythisch an. Alle Gewissheiten scheinen verloren: Die Zeit dehnt sich endlos, niemand weiß, was hinter den Lagerzäunen geschieht, welche Nachrichten wahr oder falsch sind. Der Kontakt zur Außenwelt reduziert sich auf Gerüchte, auf »Lokus-Parolen«. Das erbarmungslose Lagerdasein gleicht dem Negativ dessen, was sich Kreuder in seinen 1938 begonnenen *Unauffindbaren* herbeiphantasiert hat. Es ist ein Sprung in eine andere Realität. Ohne zu werten, ohne innere Zensur hält Kreuder in spröden, mit Bleistift geschriebenen Worten fest, was ihm widerfährt. So steht die Sehnsucht nach dem nächsten Bissen Brot unmittelbar neben dem Versuch, sich trotz des Hungers auf die kleinen Taschenbücher zu konzentrieren, die Kreuder bei sich behalten konnte: Hölderlin, Jean Pauls Aphorismen und Goethes *Faust*.

Es wäre vermessen, von einem solchen Protokoll Stilsicherheit und Ausgewogenheit zu verlangen. Und doch sticht es ins Auge, dass sogar ein regimekritischer Autor wie Kreuder, dem es gelang, sich seit 1933 weitgehend integer in der hessischen Provinz durchzuschlagen, vom rassistischen Jargon seiner Zeit infiziert ist. So beklagt er sich am 20. April 1945 über räuberische »Negersoldaten«, als wäre das ganz selbstverständlich. Und am 24. April konstatiert er, mittlerweile ungepflegt und schmutzig zu sein wie die »Russen«.

Zwei Monate später, nach dem »Wiedersehn mit Tränen« kann sich Kreuder schließlich doch noch wieder ans Werk setzen. Oda Schaefer und Horst Lange berichtet er am 9. Oktober 1945: »Von 04-05 Uhr in der

[4] Ernst Kreuder: Schwebender Weg. Die Geschichte durchs Fenster. Zwei Erzählungen. Stuttgart 1947, S. 61.

Nacht des 15./16. April schob ich auf einer Höhe südlich der Ruhr, unter Granatwerfer- und Artilleriebeschuß, die letzte Wache beim Regimentsstab. 4 Stunden später war Waffenruhe im Ruhrkessel. Am Abend war ich in amerikanischer Gefangenschaft. Sie dauerte 58 Tage, in verschiedenen Lagern, die aus nichts als aus Stacheldraht und aus Ackerboden bestanden. Am 11. Juni gegen 19.00 Uhr erkundigte ich mich bei unserer Metzgersfrau auf der Straße in Eberstadt, ob Ine [Kreuders Frau – J.B.] noch lebte, ob die Kaisermühle noch stand. […] Ein Freund pumpte mir etwas Geld, schenkte mir Kaffee, der Hungerwahnsinn schwand, am fünften Tag schrieb ich die ersten Seiten einer neuen Erzählung, am 23. August war die siebte Fassung beendet.«[5]

Kreuders Lebenswerk gleicht einem aufwendigen Mosaik, das aus den Scherben eines zertrümmerten Spiegels zusammengesetzt wurde. Seine Nachkriegsprosa zieht die Konsequenzen aus den Erlebnissen in den Rheinwiesenlagern. Ohne das Elend der Kriegsgefangenschaft wäre sie undenkbar gewesen.

*

Das Tagebuch befindet sich im Nachlaß Ernst Kreuder im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Es handelt sich um ein gebundenes Notizbuch (10,5 × 15 cm, Zugangsnummer: 87.152.29/1), von dem Kreuder die ersten 65 Seiten sowie die letzte Seite und die Innenseiten des Umschlags mit Blei beschriftet hat. Zu einem späteren Zeitpunkt hat er den Umschlag mit einem Aufkleber und folgendem Titel versehen: »Tagebuch | Sinzig | begonnen | 9. April 1945«. Der gesamte Text wird zeichengetreu wiedergegeben, vereinheitlicht wurden lediglich die Abstände zwischen den Eintragungen und die Hervorhebungen (Unterstrichenes erscheint kursiv, Gesperrtes in Kapitälchen). Zusätze von Jan Bürger stehen in eckigen Klammern. Nicht eindeutig entzifferten Wörtern ist ein Fragezeichen in eckigen Klammern nachgestellt. Die auf der letzten Seite und der hinteren Innenseite des Umschlags notierten Adressen von Mitgefangenen werden nicht wiedergegeben. Für die Publikationserlaubnis ist Erika und Claudia Kreuder, Mörfelden-Walldorf, zu danken.

[5] Zit. nach: Ernst Kreuder: Die Gesellschaft vom Dachboden. Erzählungen, Essays, Selbstaussagen. Hrsg. von Peter-Alexander Fiedler. Berlin und Weimar 1990, S. 521.

Tagebuch in amerik.[anischer] Gefangenschaft
begonnen am 19. April 1945

Ernst Kreuder[6]

5.4.45 von Dortmund nach Syburg
11./12./4.45 nach Endte.

---

Heimatanschrift:
Ernst Kreuder, Schriftsteller
*Darmstadt-Eberstadt*
Mühltalstrasse 135
Ehefrau: Irene Kreuder, geb. Matthias[7]

Sammellager Brilon.

*Donnerstag, 19.4.45.* (4.)[8]
Erste amerik. Verpflegung erhalten, seit wir in Gefangenschaft. 2 Schachteln Type K (Biskuit, Milch-Caramellen, Käse, Zig.[aretten] usw.). Nachts z.[um] 1. M.[al] gefroren. Zelt mit Rasen abgedichtet. Windiges sonniges Wetter. Sauerland.

Seit Montag mittag Waffenruhe für den Kessel (Ruhr). – Stellungswechsel von Syburg (Diekmann) nach Endte am 11./12.4.45 über Herdecke. Ari-Beschuss[9] in Herdecke. Wagen brennt aus. Verwundete im Keller verbunden. –

Junger dachsiger Off[i]z.[ier] bringt uns *jetzt* noch Disziplin bei (im Lager)

Sonntag, den 15.4.45 Stellungswechsel von Oestrich nach Bremsmühle – Ari-Beschuss nacht[s.]

[6] Auf der Innenseite des Umschlags: Obergefr. | Ernst Kreuder, Stab/Flakregi. 124 | geb. 29.08.1903 | in Zeitz | geriet am 16.4.1945 | in amerikanische Gefangenschaft.

[7] Wohl zu einem späteren Zeitpunkt eingefügte Liste auf der dritten Seite: Sa 14.4. Abmarsch von Endte nach Oestrich | So 15.4. [Abmarsch] von Oestrich nach Brems[?] | *Mo 16.4.* Waffenruhe (Bremsheide) *[als Fußnote:]* abends in Gefangenschaft | Di 17.4. Süm[m]ern – Brillon | Mi 18.4. Brilon | Do 19.4. Brilon | Fr 20.4. Brilon | Sa 21.4. Brilon | So 22.4. Brilon | 2. Mo 23.4. Brilon | Di 24.4. Brilon | Mi 25.4. Brilon – Sinzig | Do 26.4. Sinzig/Rhein | Fr. 27.4. Sinzig | Sa 28.4. Sinzig | So 29.4. Sinzig | Mo 30.4. Sinzig | Mai: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

[8] Die Zählung der Tage in Gefangenschaft hat Kreuder nachträglich, aber vermutlich noch im Lager hinzugefügt.

[9] Ari steht für Artillerie.

*Freitag, 20. April* (5) 1 Packung Verpflegung
Sehr kühle Nacht, Zelt innen nass vom Tau, abends noch Bretter ausgelegt u etwas Stroh. (4. Zeltbahn fehlt.) Ab 4 Uhr laufen Soldaten draussen herum, Stimmen, werden Feuer gemacht. Schönes Morgenwetter.

Keine Möglichkeit, Ine Nachricht zu geben, ist das Bedrückendste. Versuchen. 2 Postkarten mitgegeben. Frühstück: Nescaffee, Cheese u. Bacon, Camel. – Aus dem Trinkbecher gewaschen. Mit entblösstem Oberkörper in die Sonne gelegt vorm Zelt. Nebenan im Lager wird Fussball gespielt, Gebrüll. Es wird öfter Wasser angefahren. Benzin zum Füllen von Feuerzeugen wurde verteilt. Zitronenwasser abgekocht für die Feldflasc[he.] Gestern etwas fiebrig, Frösteln. Zuviel Wasser getrunken, das irgendwoher stammt. (Ents[10] seit über zwei Monaten.) Viele wurden vorher völlig ausgeplündert. Negersoldaten schnitten uns rechts und links die Brotbeutel etc. ab. Ich ging in der Mitte und entging diesem Raub. Die Kameraden verloren ihre Vorräte. Viele kamen ohne Decke, ohne Zeltbahn und sogar ohne Mantel an. –

Abtransport in kleineres Lager steht bevor. Es sollen uns noch mehr Sachen abgenommen werden. –

Situation: Man wird nachts auf eine nasse Grasfläche (geeignet zum Aufbau einer Zirkusstadt) gebracht: die Sterne leuchten klar u hell. Das ist nun Dein Haus. *30 000* Mann!

*Samstag, 21. April.* (6)
In der Früh Nescafe. Dann setzt Regen ein. Es tropft durch die Zeltbahn. Letzte Verpflegung aufgezehrt. Kalter Wind. Nachmittags hört der Regen auf. Erster Abtransport der Gefangenen auf dem Hügel. Wo bleibt die Verpflegung? Wir rauchen. –

Regen. Regen. Keine Verpflegung[.] Löwenzahn gepflückt, gekocht mit etwas Margarine. Stillte den Hunger. Bitter.

*Sonntag, 22. April* (7)
Kalte Nacht mit strömendem Regen. Es tropfte ins Zelt. Eiskalte Füsse. Kaum geschlafen. Gefroren. In der Früh schneit es. Eisiger Wind. Nichts zu essen. (Eiserner Bestand: 1 Dose Ölsardinen von Ine noch aufgehoben.) Es regnet. Rauchen. Wann werden wir hier wegkommen? Viele ohne Zelt u Decken liefen draussen die Nacht herum. – Träumte von Ine. – Es regnet ins Zelt. Wir liegen immerhin auf Brettern, die sich einem ins Fleisch bohren.

Schnee mit Regen.

[10] Bedeutung des Kürzels nicht sicher entschlüsselt, möglicherweise ist *Entsagung* gemeint.

Mittags kommt endlich die Sonne heraus. Es heisst, es soll bald Verpflegung geben. Noch ungläubig. Nachmittags. Dösen im Zelt. Gewitter. Hagelschauer. Regenschauer. Noch immer warten auf Verpflegung. Hunger.

»Der Wanderer« von Hölderlin angefangen zu lesen, wegen Hunger aufgehört. Die Sonne scheint wieder etwas. Pfeife rauchen. Die Koppel ist ein Schlammplatz.

Man gewöhnt sich an das Lattenbett. Viele haben sich Erdlöcher gegraben.

Endlich, 18.00 Uhr Verpflegung erhalten! 1 kl.[eine] Dose Ham u Eggs u Potat[o]es 1 Dose Breakfast (N[es]kaffee, 4 Zucker, 4 Keks, Peanuts, Trokkenmilchzucker).

Den ganzen Tag im Zelt.

2 Biskuits gegessen, 1 Zucker, halben Milchzucker, Peanuts. Magen hohl wie zuvor. Aber Vorsicht, da ungewiss, wann nächste Verpflegung. Regen wechselt ab. –

*Montag, 23. April* (8)
Regen strömte nachts aufs Zelt. Warm, da Mantel ausgezogen u über gedeckt. In dünne Decke gerollt. Nur ganz wenig geschlafen, da am Tag zuviel gedöst. Nescafe gekocht. Halben Milchzucker gegessen. Pfeife. Regen. Drüben geht der Abtransport weiter. Stimmung im Lager ruhig. Kleinholz geschnitten. In den Manteltaschen sammelt man Papier und Holzschnitzel. Geduld üben. Es fehlt uns ein engl. Wörterbuch. – Wieder im Zelt da Regen. –

Stroh!

Spätnachmittags Verpflegung!

Winzige Mengen Cafe, Zucker, Bonbons, 4 Keks, Schinkenspeck

Gedicht: [»]Wanderung[«] von Hölderlin gelesen. 3 Lebenszeichen geschrieben an Ine, Eltern u Trude.

*Dienstag, 24. April 1945* (9)
Gestern Abend, 19.30 Uhr, hiess es plötzlich: in einer halben Stunde Abmarsch. Wir rissen eilig das Zelt ab, ich kochte noch den Cafe, rollten die Decken u. marschierten durch fusstiefe Schlamm-Massen auf die gegenüber liegende Weide, die völlig vom Schlamm aufgeweicht, warteten auf LKW mit schmerzend kalten Füssen, viele tausend Soldaten, in grimmig kaltem Wind, Stunde um Stunde stehend, die ganze Nacht. Einmal kamen 7 LKW, man merkte kaum, dass Soldaten wegkamen.

Hütten u Zäune der Umgebung wurden niedergerissen, Feuer gemacht. Schuhe getrocknet, gegen Morgen legte ich 2 Bretter in den Schlamm u schlief etwas trotz bitterer Bodenkälte u Wind. Feuer waren erloschen.

Heute früh kamen 10 LKW. Nun liegen wir noch auf der Wiese oben u ich schlief wieder etwas. Sie stehen an, um eine Runkelrübenwiese zu plündern, essen die Rüben heisshungrig. Endlich scheint die Sonne wieder. Ein unerhörtes Glück, dass nachts kein Regen einsetzte. An die 10 000 Mann rissen also ihre Zelte ab u Erdlöcher ein, um auf der Koppel gegenüber die ganze Nacht zu stehen zu frieren und zu verzweifeln.

Es war die bisher bitterste Nacht. – Wir schlafen in der Sonne auf der Wiese. Mittags Antreten zum Verpflegungsempfang (unwahrscheinlich.) Inzwischen sehen wir schon aus wie die Russen, unrasiert mehrere Tage, die Kleider verdreckt von Schlamm. Es wird Wasser ausgegeben. –

Etwa jede Stunde ist Antreten. Doppelreihe. Dann Sechserreihe usw. Nach etwa 10 Minuten legen sich die ersten Landser seitwärts wieder auf mitgeschleppte Bretter u Pappe.

Verpflegung gab es keine. Panzer sind aufgefahren, Mündung gegen uns. Tiefflieger umkreist uns. Auch Panzer im Rücken.

Wieder Antreten. Endlich, im Tiefstand der Verzweiflung, gibt es um 17.00 Uhr auf dem Schlammacker, Doppelreihe, 4 Unzen *Schokolade* als Verpflegung! (Etwa 125 gr.) Ich rühre sie vorerst noch nicht an, Vorsicht. Ich habe noch etwas Speck u 1 Keks von gestern.

2 Stunden später ein zweites Mal 4 Oz *Kochschokolade*. Satt gegessen. Dickwurz mit etwas Speck gekocht, vorzüglich. Wasser-Kakao. Holz u Stroh organisiert. Bei Nachtfrost u Rauhreif auf der nassen Wiese 6 Stunden geschlafen.

*Mittwoch, 25.4.45* (10)
Trotz Nachtfrost u Reif ohne Zelt geschlafen. Sehr schlapp. Unrasiert, ungewaschen seit Tagen. Sonne. Kalter Wind. Klares Wetter. Antreten. Umsonst. Wieder auf die Koppel. Gleichgültig jetzt, ob Abtransport oder nicht. Apathie. Schwierige Tage, ungünstige Konstellationen. Zeltbahn oben bereift.

2 Trupps Zivilisten (ehem. Soldaten) kamen gestern Nachmittag an, darunter Bein-Amputierte. Taschen-Visitation dieser Leute mitangesehen. Liegen in der Sonne u kaltem Aprilwind.

*1 Zettel abgegeben!*

Gegen 10.00 Uhr Antreten.

12.30 Uhr Abtransport mit 1000 Mann über Grevenbrück, Olpe, Siegburg, Remagen, Godesberg, Sinzig. Abends 20.00 Uhr im Sammellager am Rhein. Unübersehbar viel Soldaten, schmutzig, zerlumpt, verelendet.

Schöne Fahrt (72 Mann pro LKW) durchs Sauerland, Baumblüte. In Godesberg warfen uns die Einwohner Lebensmittel auf den Wagen, das Meiste fiel wieder herunter, die Amerikaner schossen. Ich erwischte 1 Stück-

chen Honigkuchen[.] Eine Dickwurz roh gegessen. Kalte Nacht. Den ganzen Tag *keine Verpflegung*.

*Donnerstag*, 26.4.45. (11)
Heut früh 1/2 7$^{h}$ hiess es: Verpflegung empfangen, antreten. Jetzt ist es schon später Nachmittag und [wir] haben noch nichts. Der Hunger nimmt bei mir die Form von Schwäche an. Beim Aufstehn schwarz vor den Augen. Kann nur langsam gehen. Trotzdem gewaschen u rasiert. Rüben gegessen. Dickwurz. Die Sonne sengt auf uns nieder. Werden noch matter. Endlich, 19.00 Uhr gibt es für die Hundertschaft Verpflegung: 7 Backpflaumen, 6 Kekse, 1/10 Dosenanteil Salm, etwas Kaffee, Trockenmilch, Zucker, Tomatenmark, 2 rohe Kart.[offeln.] winzige Portionen pro Mann.

Mit dem ersten Bissen Keks, flüssig zerkaut, strömte merklich das Leben wieder in mich ein. Becher Kaffee gekocht, Camel geraucht, wunderbar. Die Nachtigallen schlugen am anderen Ufer. Mond hinter Wolken. Holzsuche vergeblich, nur kl. Späne gesammelt. Nachts Schuhe festgebunden, Klee untergestreut.

*Freitag, 27.4.45* (12)
Nachts regnete es auf uns. Sofort Latte gegen 10 Zig. besorgt, mühsam. *Zelt aufgebaut*. Regen, Regen. Eine Kartoffel ca 1 St[un]de knieend in fremdem Feuer gebraten. Wir sind 10. Hundertschaft, 8. Kamp, 6. Block. – (ca 14 Kamps à 7000) Kein Holz. Regen. Zu sechsen im Zelt. Gegen 16. Uhr gibt es schon Verpflegung. Bedeutend weniger als am Vortag. 1 Kartoffel (mittelgross), 7 Kekse, 1 Löffel Fleisch mit Kartoffeln, 1 Löffelspitze Spinat, 1 1/2 Löffel Bohnenkaffee, 2 Löffel Milchpulver mit Zucker.

Gelang, einen Becher Kaffee im Regen an fremdem Feuer zu kochen. (Endlich Stuhlgang) 1/2 Dickwurz (Futterrübe) vorm Schlafen gegessen. 6 Mann im Zelt: Katzubeck Pawlowski, Wagner, Holzmann, Brinkmann. Fest eingewickelt in Mantel u Decke übern Kopf. Mütze anbehalten, Schuhe ausgezogen. Es regnet abends u. nachts.

*Samstag, 28.4.45* (13)
Die ganze Nacht Regen. Zeltbahn innen Nass. Nachts Schüsse, Schreie eines Angeschossenen. Viele Kameraden, ohne Zelt, z.T. ohne Decke u. ohne Mantel wandern die ganze Nacht im Regen auf den Schlammäckern umher. Unbeschreibliches Elend. Alle husten. Die 2 Revierzelte sind überfüllt. Gegen Mittag hört der Regen auf. Lagerverwaltung will Holz beschaffen. Dies soll Stammlager mit Zelten oder Baracken werden. Andere haben Wurzelstöcke ausgehoben. Wir haben keinerlei Werkzeug. Habe gestern jedes Papierfetzchen ringsum (nass) aufgehoben u. in rechte Mantel-

tasche gesteckt. Damit Kaffee gekocht u Holzspäne. Werde ständig Papier sammeln. Wir müssen uns Rübenvorrat zulegen. Ob wir je unsere Angehörigen wiedersehen? Ich habe Hoffnung. Wird für Ine sehr schwer sein. Ob sie Trost u. Stärkung im Katholizismus finden wird, im Gebet? Ich hoffe es sehr. Armes Herz. Dies ist wohl das Schwerste für sie bisher. Wenn sie nur wüsste, dass ich am Leben bin, wäre alles gut. Noch kann ich ihr diese Gewissheit nicht verschaffen, habe immerhin 2 Zettel bisher losgelassen.

Sie kann nur durch ein Wunder erfahren, dass ich lebe u gesund bin. Mit dieser Art Trennung haben wir beide nicht gerechnet. Wäre froh, wenn sie Tagebuch führte, damit ich später diesen dunkelsten Lebensabschnitt auch miterleben kann. – Nun der Hunger u. die Schwäche vorüber, geht es mir erträglich, da auch ziemlich fest geschlafen. Nur gegen Morgen öfter wach durch Kühle: Rheumaschmerzen rechter Hüftknochen. EIN WUNDER: Die Sonne scheint wieder! Das ist sicher für viele die Rettung vorm Tode.

*Sonntag, 29.4.45* (14)
Im Gebet der Vorsehung gedankt, dass ich den Krieg überlebt habe: Für Ine u. die Eltern gebetet. Kühle Nacht, Regen, kalter Wind. Rheumaschmerzen. Gestrige Verpflegung geringer als bisher: 3 Kekse, 1 Kartoffel, 1 Löffel Milchpulver, 1 Löffel Zucker, 1 Löffelspitze Bohnen mit Fleisch, 1 Gabel Sauerkraut 1 Messerspitze Zitronenpulver.

Gestern Wasser geholt; nach dem Verpflegungsempfang wieder ins Zelt und seither heute im Zelt geblieben. Dies Auferlegte ruhig ertragen, sich leicht machen, weich wie Luft, nachgiebig. Nicht hadern. Beten. Fazit der bisherigen philosophischen und dichterischen Erkenntnisse:

Geduld üben
Warten können
Schweres ertragen
Bereitwilligkeit in
der Hinnahme des
Geschickes. – Beten –

Das Schwerste: dass Ine in Ungewissheit über mein Schicksal ist u. dass ich nicht weiss, wie es ihr geht.

14 Tage in Gefangenschaft heute

Gegen Abend (Regen) Verpflegung: mehr als gestern: 3 Löffel Büchsenfleisch mit Kartoffeln, 1 1/2 Löffel Bohnen, 5 1/2 Keks, 1 Löffel Kaffee, 1 1/2 Löffel Milchpulver, 1 Löffel Zucker, 1 Messerspitze Zitronenpulver, 1 Kartoffel für 3 Mann. – Zettel mit Name, Vorname, Beruf u Jahrg. abgegeben. Kalter Wind, Abendsonne. Aufgeweichter Boden. Heulendes Tuten von USA-Lokomotiven. Schilder: »Gefangene halten mindestens 3 Meter Abstand vom Zaun.« Kein Holz, essen alles roh.

*Montag, 30.4.45* (15)
Kalte Nacht. Schüsse. Oft wach. Gefroren. Morgens matte Sonne. Kein Regen. Rübe gegessen. Im Zelt. Kalte Luft. Wilde Gerüchte. Hitler lebe nur noch 48 Stunden. v[.] Epp hätte Kapitulation Süddeutschlands angeboten. Nachmittags Verpflegung, ähnlich wie gestern, Löffel Tomaten. Nur 3 1/2 Keks. Bedeckter Himmel.

Stuhlgang (seit Freitag) schwer.

*Dienstag, 1. Mai* (16)
Gestern im »Hyperion« gelesen. Abends Rübe gerieben. Reibe aus Deckel. Nachts sehr kühl. Transportrollen. Etwas Holz u 1/4 Brikett. 5 Mann Kartoffel gekocht. Kaffee gekocht. Satt. Warmes Essen. Sonne mit Wolken. Verpflegung soll heute ausfallen wegen nächtl. Prügelei u Diebstähle. – Gerücht: »Mussolini mit 16 Mitarbeitern hätten sich erhängt.« – Strohhälmchen u Holzsplitter gesammelt. Kartoffel gebraten. Stückchen Kernseife für 3 Zigaretten. Von vorgestern 1 Keks eingespart u. immer noch die Ölsardinen von Ine. Trage ihr Bild links überm Herz. Das auf der Brücke. Haben früher alle mit Essen gesündigt. Wie Vieh gegessen, Bauch voll u geschlafen. Heute jedes Bröckelchen klein gekaut zu dünnem Brei. Sättigt sehr. – Abendsonne: 7000 Mann *keine Verpflegung* zur Strafe. Wir sind dabei. Schwäche. Kaum Aufstehen. Kartoffeln halten nicht an. Verzweifelte Stimmung. »Hyperion« gelesen.

*Mittwoch, 2. Mai* (17)
Kalte Nacht. Hüftknochen schmerzt. Bedeckter Morgenhimmel mit schwacher Morgensonne. Hoffnung auf Verpflegung u. Kriegsende. Bauersfrau mit Korb voll Butterbrote für die Kr.[iegs-]Gef.[angenen] wurde draussen von amerik. Posten zurückgewiesen. Haben lange kein Brot gesehen. Der Nationalsozialismus fing beim Staat, statt beim Menschen an. Religiosität, Frömmigkeit des Einzelnen ist Grundbedingung.

Knappe Verpflegung schadet nichts, auch Fasten, wenn dafür seelisch-geistige Fülle. Stacheldraht. Verelendung. Man sieht nur heruntergekommene Menschen, auch wir selbst sehen so aus. – Nur das freiwillige Arbeitskommando erhielt gestern Verpflegung u. konnte sich Holz mitbringen. Die Strafe tut den Rowdys in unserem Kamp mal gut. Haben noch paar rohe Kartoffeln u Runkel. – Werden im Zelt liegen bleiben bis es Verpflegung gibt. Kalter Morgen, kalter Erdboden. *Mittags Verpflegung*: *kein Keks*, *kein Brot*, Zucker für 3 Tage (3 Löffel) 1 1/2 Löffel Trockenmilch, 1 Löffel Fleisch mit Karotten, 1 kl. Fisch, 1 Würfelchen Käse, Tomatenlöffel, 1 Rolle deutsche *Drops*, Kaffeemischung[,] Zitronenpulver. Vorher 8 Kartoffel gekocht ohne Salz in Wasser. Kaffee gekocht. Lange im »Hyper-

ion« gelesen nach Erwachen. Mit Gernot Quast gesprochen. – Lager*gerücht*: Hitler einem Hirnschlag erlegen, Göring nach Schweden geflüchtet, Himmler kämpft als Befehlshaber in München. –

*Donnerstag, 3. Mai 1945* (18) Nachts gefroren. Morgensonne. Hugo Wagner u. Hans Holzmann tragen einen Toten weg u. kehren mit Holz zurück. Endlich haben wir *Holz*! Kaffee gekocht, Rüben gekocht. Regen. Kalter Wind. Schlafen. Sonne nachmittags. Lethargie. Liegen im Zelt u. warten. Flugzeuge fliegen dauernd dicht übers Lager. Am 26.4. zuletzt gewaschen u. rasiert. Zu kalt.

Lebenszeichen geschrieben. *Verpflegung*: 2 Löffel Karotten mit Kartoffeln u *Fleisch*, 1 Löffel Tomaten, 1 Löffel Milchpulver, Kaffeemischung, Messerspitze Käse, 2 Kartoffel roh, Zitr. Pulver. *Kein Brot, kein Keks*! Fleisch u Gemüse heiss gegessen.

Wunderbar! Keine Süssigkeiten. Seit in Sinzig noch keine Rauchwaren. Bestand schmilzt. Gerücht: »Hitler sei am 30.4.45 gefallen.« Es sterben jede Nacht welche. Sonne, kalter Wind. Wolken. Aussichtslos.

»Dönitz soll Oberbefehl haben u. in Bayern kämpfen.«

*Freitag, 4. Mai 1945* (19) Nachts gefroren. Wenig Schlaf. Kalter Morgenwind. Regen. Kaffee gekocht. Kartoffelsuppe ohne Salz. Entlausung des ganzen Lagers. 4 Stunden.

*Stuhlgang* mit Seifenzäpfchen, höchst schmerzhaft, hart. Rasiert. *Rotes Kreuz stiftet 1 Schnitte Brot*![11] Ein Lichtblick[.] Kalt. Regen. *Verpflegung* abends. (Hätte Armbanduhr tauschen können gegen 3 Packungen Schokolade.) 1 Scheibe *Weissbrot*. 2 Gabeln Sauerkraut, 1 L Milchpulver, 1 Kartoffel, 1/5 Fl. Apfelsaft, 1/2 L Marmelade, Rest morgen.

23. Uhr im Zelt Kaffee getrunken, Weissbrot u Marmelade gegessen u rohes Sauerkraut.

*Samstag, 5. Mai 1945* (20) Regen, grau.
(LP=Lokus-Parole) Nacht nicht so kalt. Gelenke schmerzen vom Boden, hart. Gestern die Elendsgestalten beim Zug der Entlausung. Viele wurden von ihren Kameraden geschleppt, auf den Schultern getragen. LP: ab heute sollen wir Normalverpflegung erhalten. Lager soll bis 15.5. geräumt werden. LP: Rundstedt gefangen.[12] 24 Div.[isionen] i.[n] Italien kapituliert. – Uhr läuft wieder. Bis 8$^{h}$ geschlafen. Regen trommelt aufs Zelt. Weissdorn-

[11] [Randnotiz:] 20 Mann 1 Brot DRK

[12] Gerd von Rundstedt wurde im Mai 1945 von amerikanischen Truppen in Bad Tölz verhaftet und in britische Kriegsgefangenschaft übergeben.

büsche grün u blühend am Rhein. Schönes Tal mit eingeschnittenen Höhenrücken. Versenkte Schiffe im Wasser. Kl. Dörfchen mit Kirchtürmen. Leblos. Nur amerik. Autos fahren. Tag u. Nacht.

*20 Tage Gefangenschaft*

Restl. Verpflegung vom Freitag: 2 L. Fleisch m. Kart., 1 L. Erbsen, 1 L. Tomaten, 1 L Erbspulver. Heisses Mittagessen, reichlich, satt, Kaffee. Satter Mittagsschlaf. Dann »Hyperion« gelesen

Abends *Verpflegung*: Kein Brot, keine Keks, Dörrkartoffel, 2 rohe Kart. f. 5 M. 2 Lö Fleisch m. Kart., 1 Lö Zucker, 1 Lö Milchp.[ulver,] 1/2 K-Gesch. roh Sauerkraut f. 5, 1 Lö Suppenpulver, 1 Lö-Spitze Marmelade, 1 Lö Bohnenkaffee[.] 1 Fl Apfelsaft[.] Keine Rauchwaren seit 22.4.=14 Tage. Bestand geht zu Ende / Abends Sauerkraut u. Supp-Pulver gekocht. Kaffee

Abends Antreten. Zählen. H[au]ptm.[ann] spricht. Soll Stalag werden.[13] Jüngster im Lager 9 Jahre, Ältester 72 Jahre. 70 000 Gef.[angene.] Eigene Lagerpolizei. Ca 2000 Offz. Auch Amputierte.

Lebenszeichen an Ine geschrieben. / Hoffnung auf Rotes Kreuz u. Kirche.

*Sonntag 6.5.45.* (21)

Schlecht, hart geschlafen. Nachtregen. Zeltwände nass. 1 Fl. Apfelsaft f. 5 M. getrunken. Mittagessen: Kart-Suppe (roh u gedörrt) ohne Salz[.] Fleisch u Erbsen, heiss. Satt. 4 Mann Verpfleg[un]g holen. Kaffee gek. *Stuhlgang*, nicht so schwer. Es soll heute BROT geben!

Allein im Zelt. Zigarre geraucht. Trübes, graues, windigkaltes Wetter. Wann wird es warm werden? Freiheit ferner denn je! Dennoch will ich dereinst meinem Schicksal *sichtbar* danken, dass ich diesen schauerlichen Krieg überleben durfte, wenn ich noch einmal wieder ans Werk mich setzen darf. Den Roman zu Ende schreiben. Und dann will ich *meinen* »Hyperion«[,] *meinen* »Malte Laurids Brigge« schreiben!! Vorher noch *Paracelsus* lesen! – Im »Hyperion« gelesen. Sammlung innere. – Warme Abendsuppe: Erbspulver, Kons. Tomaten, Kons. Erbsen aus der *Verpflegung*: Eipulver, Milchpulver, Cafe, Thomaten, Schmalz (Messerspitze), Erbsen, Potat[o]es & Meat, Kartoffeln. 1 Aprikose! 1/16 rote Rübe. Sonst je 1 Lö. Dörrkartoffeln. Kein Brot kein Keks

*Montag, 7.5.45 Heiss* (22)

Vor 4 Jahren heute zur FGD[14] kommandiert. Recht gut geschlafen. Warmes Wetter würde unsere Lebensgeister wecken. Lerchen in der Früh.

[13] Stalag steht für Stammlager.

[14] Wahrscheinlich gemeint: Flak Grenadier Division.

Gleichmut ist nötig. Geistige Trägheit überwinden. Entspannung ist wohltuend. Willensapparat ruht. Nichtstun. um 10. Uhr Mittagessen. Gr Pott Kartoffel, Spinat u Fleisch. Mittags Sonne. Enorm satt. Parole: »Eisenhower hätte verkündet, wir seien in 3 Monaten zuhause.«

*Verpflegung* erst 22.00 Uhr *Stuhlgang*

*Dienstag, 8. Mai 1945* (23) »Ab heute Mittag 12.00 Uhr soll der Waffenstillstandsvertrag in Kraft treten.« Gestern bei heissem Wetter lange im Zelt Hyperion gelesen. Waren alle ermattet. Spät Abends Verpflegung für Montag: 1 Scheibe *Weissbrot*, 1 Aprikose (getrocknet)[,] Löffel Apfelmus, Handvoll Kartoffelschnitze, 2 1/2 Kart. pro Kopf. Früh Rest: 2 Lö Fleisch-Karotten, Milchpulver, Zucker für 3 Tage, 10 Rosinen, Sago, Erbsen, winzig[,] Zitr[onen]-P.[ulver,] Nescafe. *Schönes Wetter*. Gestern Abend dünne Kart. Suppe. Holz geht zu Ende, auch Zig. u. Tabak.

Diotima wird genannt im »Hyperion«:

Süsses Leben
Himmlisches Wesen
Königin des Hauses
Schöner, göttlicher Geist
Das herrliche Mädchen
Die liebende Schweigende
Die himmlische Ungefällige
Das stille Wesen
Ein edles Mädchen
Ein Engel
Das fromme Herz
Das himmlische Mädchen
Süsses Mädchen
Meine Friedliche
Traube
Engel des Himmels
Göttliche
Selig Selbstgenügsame

23.00 Uhr, Lautsprecher des Deutschen Lagerführers

*»Um 24.00 Uhr werden alle Feindseligkeiten* in Europa eingestellt. Der Krieg hat damit sein Ende gefunden. Wir müssen warten, bis die versprochene Kommission kommt und jeden verhört usw. Neben mir steht der amerik. Lagerführer. An unserem persönl. Schicksal ändert sich zunächst nichts. Wir bleiben Gefangene der amerik. Armee.« –

*Verpflegung*

*Mittwoch, 9. Mai 1945* (*24*) Sonne, Wind
2 × Essen gekocht für Mittag u Abend. Stuhlgang. Sonne, dunstig. Warten auf Zucker u Milchpulver. Mittagsschlaf. Rasiert. 18.00 Uhr Abendessen.

In diesen *24* Tagen erst *3* Schnitten Brot empfangen! Verpflegung [:] Kein Brot, kein Keks, kein Fleisch, kein Fett. Kartoffeln, Milchp[ulver,] Zucker, Salm, Spinat, Sauerkraut, Tomaten, *Salz*, Käse, d-Tee, –

*Donnerstag, 10. Mai 1945* (25) Sonne, Wind.
Verpflegung. Käse. Fisch. 10 Rosinen

Seit gestern wird Verpflegung vors Camp gefahren. Heute Uffz. aus dem Camp vortreten. Mittagessen warm. Amerik. Ztg gelesen. Nachts noch Holz eingetauscht gegen 16 Zigaretten gemeinschaftlich

*Freitag, 11. Mai 1945* (26) Kein Fleisch, kein Brot, kein Fisch. Heisses Wetter. Dumpfes Brüten im Zelt. Hyperion. Aphorismen v. Jean Paul. (Stuhlgang) Gerieb. Kart. Suppe. Abendverpflegung: der tägl. *Leckerbissen*, Milchpulver, Eipulver u. Zucker abends im Zelt verzehrt. Sterbende liegen am Lokusgraben. 3 Pflaumen[.] Kaffee. Bohnen weisse. Dörrgemüse, Spaghetti.

*Samstag, 12. Mai 1945* (27)
Wind heisses Wetter. Gemüsesuppe. Zähl[un]g. Kaffee. Zigarette. Mittagssuppe. Im Zelt. Tee geraucht. Verpflegung: Fleisch m. Bohnen, Rosinen, Milch, Zucker, Haferflocken, Bratlingspulver, Weizen, Dörrkarotten, Schmalz usw[.] 10 Kart. roh. Tee, Erbspulver, Seife.

Abendleckerbissen[:] Zucker + Milch + Rosinen

*Sonntag, 13. Mai 1945 (28.)* Hitze.
Kühl, Morgensonne, Hyperion. Frühstückssuppe. Mittagssuppe (dick) gerieb. Kart. – *Hitzephantasien*: In einer kühlen, stillen, schattendunklen Allee gehen. – Ein Glas Zitronenwasser trinken, beschlagenes Glas auf Tablett. – Frisches weisses Hemd anhaben u. hungrig vom Schwimmen im Strom kommen. Kalten Griesspudding mit Himbeersaft. Danach Schweinekotelett, Salzkartoffeln u. Kopfsalat. Schluck Nescafe u. 1 Camel.

»Die jetzige Menschheit versänke unergründlich tief, wenn nicht die Jugend *vorher* durch den stillen *Tempel* der grossen alten Zeiten u. Menschen den Durchgang zum *Jahrmarkt* des späteren Lebens nähme.« Jean Paul[15]

*

[15] Die Zitate aus *Hesperus* und *Levana* von Jean Paul entnimmt Kreuder offensichtlich einem von Josef Schirmer zusammengestellten Taschenbuch (6,3 × 9,5 cm) der Hyperion-Bücherei – Jean Paul, Aphorismen, Freiburg i. Br. [o.J.], S. 155f.

»Wie könnte unser gerührtes Herz, das schon vor Menschen verstummt, noch andere Worte vor dem Unendlichen finden, als Tränen und Gedanken?« Jean Paul[16]

*

»Nach jeder rechten innigen Seligkeit des Herzens folgt ein schweres Unglück.« Jean Paul[17]

*

»DER UNENDLICHE hat in den Himmel seinen Namen in glühenden Sternen gesät, aber auf die Erde hat er seinen Namen in sanften Blumen gesät.« Jean Paul[18]

*

»Das Grosse, das Göttliche, das du in deiner Seele hast u. in der fremden liebst, suche auf keinem Sonnenkrater, auf keinem Planetenboden; die ganze weite Welt, das ganze Elysium, selbst Gott erscheinen dir an keinem anderen Orte, als mitten in Dir.« Jean Paul[19]

*

»Unter der Erde ist Schlaf, über der Erde ist Traum, aber zwischen dem Schlaf u. Traum seh ich Lichtaugen wandeln wie Sterne.« Jean Paul[20]

*

»Die Schöpfung hängt als Schleier, der aus Sonne u. Geistern gewebt ist, über dem Unendlichen u. die Ewigkeiten gehen vor dem Schleier vorbei u. ziehen ihn nicht weg von dem Glanze, den er verhüllt.« Jean Paul[21]

*

»Bloss mit leeren Gräbern fliegt die Erde um die Sonne, denn ihre Toten stehen entfernt auf helleren Sonnen.« Jean Paul[22]

*

»Das Schönste, was die Menschen taten, fiel es auch in ihre kältere Jahreszeit, war nur spät aufgehender Same, den der Lebensbaum des *kindlichen Paradieses* getragen hatte; gleichsam realisierte Jugendträume.« Jean Paul[23]

[16] Ebd., S. 158.
[17] Ebd., S. 152.
[18] Ebd., S. 157f.
[19] Ebd., S. 146.
[20] Ebd., S. 160.
[21] Ebd., S. 158.
[22] Ebd., S. 160. Kreuder zitiert diesen Ausspruch aus Jean Pauls *Hesperus* auch in *Die Geschichte durchs Fenster* (S. 80).
[23] Ebd., S. 155.

Eine Besserung unseres Loses würde erfolgen durch:
(13.5.45) BROT
BARACKEN
BRIEFPOST

*

*Geistiges* Brot gegessen: Jean Paul gelesen! Verpflegung: Ko[miss-]*Brot*, keine Kart., Milch, Ei, usw. Zucker, Fleisch

*Montag*, 14. Mai 1945 (29) Sonne, kühler Wind
nachm.[ittags] erscheinen Köster u. Hoeps. Sparofen gemacht.[24] Kaffee. Knappe Verpflegung, ohne Brot u. Kart., Sauerkraut Gemüse, Milch, Eipulver, Eiweiss, Fleisch, Pudding gekocht

*Dienstag*, 15. Mai 1945 (30) Sonne, kühl, Wolken
*Verpflegung*: *Kein* Brot, *keine* Kartoffel, Fleisch, Käse, *schwarzer Tee*! Milch, Zucker, Dörrgemüse, Rosinen, Sauerkraut. D. Tee u. Cafe geraucht. Schmalz.

*Mittwoch*, 16. Mai 1945 (31) Obw. Köster taucht auf u berichtet von Gespräch mit Amerikaner. Frankfurter Zeitung[25] erscheint wieder. Zettel mitgegeben

»Nicht das Zeitliche, sondern das Ewige bestimmt die Würde des Menschen.« Jean Paul[26]

*

Abendgespräch Dienstag mit Gernot Quast. (Schwarzer Tee!) *Bildung gegen* Materialismus ist Not. Bezug auf das Zitat von Jean Paul: »Die jetzige Menschheit versänke unergründlich tief, wenn nicht die Jugend vorher durch den stillen Tempel der grossen alten Zeiten und Menschen den Durchgang zum Jahrmarkt des späteren Lebens nähme.« Meine frühere Ablehnung gegen die sog. Bildung war vermutlich z.T. gegen ihre Blässlichkeit gerichtet. Denn der nur gebildete Mensch war linkisch lebensuntüchtig entartet. Klassische Bild[un]g allein tut es nicht. Gernot sprach davon, dass er später Homer-Lese-Abende bei sich einführen will. Das al-

[24] Die Konstruktion des »Sparofens« beschreibt Kreuder in *Die Geschichte durchs Fenster*: »Wie findest du diesen Sparofen? Konservenbüchse mit doppeltem Boden, der obere als Rost, hier unten schiebt man Holzstückchen rein und von oben den Topf, die kleinere Konservenbüchse, so sitzt sie auf dem Feuer« (S. 66).

[25] Kreuder veröffentlichte seit 1924 Erzählungen und Essays in der *Frankfurter Zeitung*.

[26] Jean Paul, Aphorismen, a.a.O., S. 156.

lein tut es ja nicht. Obwohl der stete Umgang mit den grossen Dichtern veredelnd wirkt. Hinzu muss die rechte Anschauung vom Leben kommen und seinen Ordnungen ins Unsichtbare hinein.

Also
1.) Barbarismus, Materialismus muss am Ausbreiten verhindert werden.
2.) Erziehung der Jugend *humanistisch*, aber nicht durch verkalkte Pauker.
3.) Jugenderziehung nach wie vor das wichtigste Problem. Unterricht in musischen Dingen. Technik, Naturwissenschaften müssen *entwertet* und abgebaut werden.
4.) Weisheit über Dichtung stellen, höherer Grad der Dichtung, ihr höchster Grad.
5.) Orientierung nach Indien u. China. Laotse. Buddha.

*

Milde statt krasse Erlebnisse (Drastik)

Minimale Verpflegung. Ohne Fleisch, ohne Brot. Kartoffel, Käse, Milch, Zucker, 3 Pflaumen, schw. Tee, Kaffee, Schmalz, Gemüse. (Stuhlgang) Hemd u. Unterhose, Handtuch u *Kopf* gewaschen. Nachts Mondsichel ins Zelt, Erinnerung an den Balkan, Herzegovina.[27]

*Donnerstag*, 17. Mai 1945 (32) Gut geschlafen. Von Ine u Ellen geträumt. Tagebuch nachgeholt. Hyperion. (Stuhlgang) Anfang einer Dialog[-]Erzählung: Der Zuhörer vernimmt folgendes Gespräch: »Was du wissen wolltest, – – sind alles Geheimnisse.« – 1/2 Töpfchen Kart. u Spinat, da kein Holz mehr. Kaffee getrunken. Pfeife mit Zigarrenverschnitt + Café. Teeblätter getrocknet. Schwüles Wetter. Beim Erwachen gehobene Stimmung. Küsse im Traum empfangen von Ine. – Haare geschnitten von Edmund [Pawlowski]. –

»Hyperion«. 15.30$^{h}$ naht *Brot* = 1 Kommiss-Brot für 5 Mann[.] Brot wie Kuchen gegessen. – Fleisch + Bohnen, Schmalz, Rosinen, Milch + Zucker, Kart-Schnitz, Tomaten, Rote Rübenschnitz, Cafe, Tee chines. Spaghetti,

[27] 1926/27 ging Kreuder zusammen mit Hanns Ulbricht (1905-1972) auf »Tippelfahrt« durch die Balkanländer: »Mit einem Vorschuß von 200 Rentenmark trampte ich mit 23 Jahren in der Gesellschaft eines jungen Lyrikers durch Jugoslawien, Albanien und Griechenland. Wir besuchten die Klöster des Mönchstaates Athos und landeten mit Malaria im Krankenhaus von Saloniki. Willy Haas von der ›Literarischen Welt‹ druckte einen Notbrief von mir, worauf Berliner Studentinnen für uns sammelten und die Heimkehr der Gestrandeten ermöglichten.« (Ernst Kreuder, Ich über mich, in: Ernst Kreuder. Von ihm. Über ihn. hrsg. v. Christoph Stoll u. Bernd Goldmann, Mainz 1974, S. 9.)

Mehl. Das meiste roh gegessen. Spät erst Holz, Tee getr. Mondschein. Mitternacht ins Bett.

»Der Unglückliche braucht Tätigkeit wie der Glückliche Ruhe.« J.[ean] P.[aul][28]

*Freitag, 18. Mai 1945* (33)
»*Sinzig oder 5 Mann in einem Zelt*« Erzählung.

*Gelöbnis:*

1.) Künftig keine »billige« Kurzgeschichte mehr zu schreiben, d.h. ohne philosophischen Kern.
2.) Keine oberflächliche bezw. »angelehnte« Prosa mehr zu schreiben. Vertiefung der Sprache. Jedes Wort hat seine Tiefe.
3.) Nach Möglichkeit süsse Suppen u. Speisen statt Fleisch und Wurst zu essen. Milch, Mehl, Zucker, Gries, Rosinen, Dörr- bezw. frisches Obst. (Kuchen)
4.) Wenig Alkohol, dafür Tee.
5.) Jeden Morgen nach dem Erwachen ein Gedicht oder ein Weisheitswort lesen.
6.) Weniger an Menge essen, besser kauen.
7.) Kein Tag ohne Gebet um Einsicht, Tugend und um das tägliche Brot.

Sinzig, den 18. Mai 1945 (vormittags)

Früh um 5$^{h}$ aufgestanden. Feuer gemacht. Cafe gekocht, Mehlsuppe, Tee u Mittagssuppe. Die Kommission ist gekommen. Das 5. Tausend neben uns wartet auf Eingeteiltwerden. Wir warten auf Aufbruch. *Rasiert.* – Mittags packen. Antreten. Glühhitze. 2 Stunden vergeblich, da nur 1.-5. Hundertschaft sortiert. Öfter der Ohnmacht nah. Zelt wieder aufgebaut. Stechende, sengende Hitze. Schlapp. Verpflegung knapp[.] Gewitter abends. Milchsuppe. Bohnensuppe

*Samstag,* 19. Mai 1945 (34) (Stuhlgang)
04.30$^{h}$ Zählen. Schwäche. Hitze. Ausländer raus. Kehren zurück. Mittagssuppe kalt. Gernot [Quast] besucht. Neuigkeiten.

Verpflegung: *Brot*, Kartoffeln, Mondamin, Nudeln, 4 Zwetschen Mehl, Fleisch, Käse, Milch, Ei, Zucker, Backpulver, Natron, Salz, Cafe, Tee, Kart. Schnitz, Sauerkraut, Bohnen, Erbsmehl. $^{1}/_{3}$ Brikett. Milchsuppe bei Gernot gekocht. Kein Holz. Gewitter. Regen. Faust gelesen. Zunehmende Schwäche, Schwindel.

[28] Jean Paul, Aphorismen, a.a.O., S. 137.

*Pfingstsonntag*, 20.5.45 (35) Schönes Wetter. Holz besorgt. Cafe. Bohnensuppe gekocht. »Osterspaziergang« gelesen. Weiche Knie. Besorgnis. – »Faust« – »Mein Eigentum«[29] – Dichten ist im tiefsten Grunde Gebet.

Nachmittags allein im Zelt. Dichterische Stunde. »Ihr reinen Himmelskräfte!«

*

»Ihr segnet gütig jedem der Sterblichen,
Ihr reinen Himmelskräfte, sein Eigentum,
O segnet meines auch, und dass zu
Frühe die Parze den Traum nicht ende.«[30]

*

Nötig wäre, immaterieller, spiritueller, zu leben: durch Enthaltung!
Ihr reinen Himmelkräfte!

Vater, der Du bist
Im Himmel und auf Erden
Der Du Berge und Wälder schufst,
Die Ebenen und die Meere,
Der Du die Ströme fliessen, und
Die Winde wehen lässt,
Gib uns heute das täglich Brot.
Und erlöse uns aus der Gefangenschaft.[31]

Franz K.[azubek] bringt Pappkartusche mit! Milchsuppe auf Sparkocher! Verpflegung, wie üblich. Kein Brot, 2 Kartoffel. Café gekocht. Gewitter, nachts Wolkenbrüche, Schlamm steigt an.

*Pfingst-Montag*, 21.5.45 (36) Noch immer Regen. Schlamm. Alles bleibt im Zelt. Kalt. Cafe gekocht. Tee geraucht. Im Zelt Mittag gekocht. 2 Scheiben *Brot!* empfangen! Brot wie Kuchen! flüssig gekaut. Cafe getrunken. Regen. Zelt. Kalte Nässe. Es tropft ins Zelt. Stuhlgang. Verpflegungsausgabe verzögert sich. Letzte Nacht 18 Tote im Camp durch Einsturz der Erdhöhlen. Spät Verpflegung im Regen. Wie üblich, ohne Kartoffel[.] Wilde Gerüchte bezügl. Entlass[un]g.

[29] Von Friedrich Hölderlin.

[30] Kreuder zitiert die letzte Strophe von Hölderlins Gedicht *Mein Eigentum*.

[31] Dieses Gebet ist dem Tagebuch in einer zweiten Fassung auf einem losen Zettel beigefügt: *Gebet.* (Anrufung) | Der Du Himmel und Erden | Schufst, Berge und Wälder, | Die Ebenen und die Meere, | Der Du die Ströme fliessen und | Die Lüfte wehen lässt, | In Ländern, in Fernen, | Gib uns täglich unser Brot, | Andacht und Einkehr, und | Erlöse uns aus der Gefangenschaft. | Sinzig 20. Mai 1945.

*Dienstag, 22.5.45* (37)
Steif u kalt u feucht aufgewacht. Draussen Schlammwüste. Milch-Nudelsuppe im Zelt gekocht u Cafe. Bedeckt. Kalt.

Mittagstopf. Abendverpflegung knapp, *ohne* Brot *ohne* Kartoffeln. Kaltnudelschale. Betrübt. Nichts zu rauchen. Versucht, Krawattennadel gegen Zigaretten einzutauschen.

*Mittwoch, 23.5.45* (38) (Stuhlgang)
$7^{00}$ aufgestanden, Mittagstopf gekocht. Antreten in der Schlammwüste. *Parteiangehörigen* etc. *werden ausgesiebt.*[32] Regen. Amerik. Offizier hält Ansprache. Zelt abgerissen. Nach 3 Stunden im Regen wieder aufgebaut. Unvorstellbare Schlammassen im Camp. Kälte, Feuchtigkeit. Woppmann zieht zu uns ins Zelt. Wüster Tag. Katzubek ins Polit. Camp. Spät Verpflegung, knapp, *kein* Brot, *keine* Kartoffel. Sonst wie üblich. *Reis*! Vor Dunkelheit Reis-Nudel-Milchsuppe nicht ganz gar gekocht. Starker Café. Krawattennadel gegen Tabak eingetauscht. Endlich etwas zu rauchen! Wonnen! Nachts kaputte Armbanduhr gegen 40 *amerik. Zigaretten* »Lukky strike«, »Chesterfield«[33] eingetauscht durch Hugo Wagner. Sternennacht, kalt. »Lucky strike« geraucht im Zelt. Versöhnt.

*Donnerstag, 24.5.45* (39)
Mit feuchtem Mantel u Decke auf feuchtem Boden nur bis $05.^{h}$ geschlafen, steif, kalt u klamm. Café gekocht. Regen. Trübfeuchter Himmel. Nasse Schuhe u Strümpfe. Übelkeit

Gebetet, dass die Eltern u. Ine noch leben mögen. Man rechnet damit, dass wir in den nächsten Tagen entlassen werden. Kann's nicht glauben. Ach, nur *24 Stunden zuhause*, dann will ich gern Schutt schippen. Schwäche, körperliche, war gestern beim Wasserholen im Schlamm fast beängstigend. Könnte keine Stunde weit laufen. Keine besinnliche Stunde bei diesem Sauwetter, da alle Mann im Zelt hocken. Hände voller Riss- u. Schnittwunden, die eitern. Fingernagel eitert raus. Stoppelbart. Möchte mir zuhause eine Milchsuppe kochen, süss u steif, mit Nudeln, Gries u Rosinen u ger. Kartoffeln. Danach einen Turm[34] Kartoffelpfannkuchen!

Hunger. $20^{h}$: 1 Scheibe Brot mit Salz. Kalte Glieder.

Bei Dunkelheit Verpflegung, nur Sauerkraut u Fleisch heiss gegessen.

[32] *Parteiangehörigen […] ausgesiebt*: Hervorhebung mit Rotstift, wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt.

[33] *»Lucky […] Chesterfield«*: Zigarettenmarken nachträglich hinzugefügt.

[34] Nicht deutlich geschrieben.

*Freitag*, 25.5.45 (40) Warmes Wetter
Gut geschlafen. Milch-Mehl-Eisuppe gekocht! Bohnensuppe gekocht! *Brot* (5 Mann 1 Kommissbrot) mittags empfangen! Rasiert! Anschlag wegen Entlassung:
Auszug:
»Deutsche Lagerleitung Sinzig, 24.5.45
Die amerikanische Lagerkommandantur, der die Entlassungskommission untersteht, ist daran interessiert, die Kriegsgefangenen so schnell wie möglich, jedoch unter Berücksichtigung aller organisatorischen und verkehrstechnischen Schwierigkeiten zu entlassen.

Es werden der Entlassungskommission vorerst nur Mannschaftsdienstgrade (bis einschl. Stabsgefr.) vorgeführt, diese vorerst wiederum gegliedert nach jeweils sich ändernden Berufsgruppen und aus geographisch näher liegenden Gebieten.

Der Lagerführer.«
Abends werden Hugo *Wagner* u *Kazubek*[35] aus unserem Zelt *entlassen*! Unbeschreibliche Freude. Erregung, Entlassungsfieber.

Milch-Gries-Nudel-Zucker-Zwetschensuppe. Café. 3 Holzstücke empfangen.

*Samstag*, 26.5.45 (41. Tag) Sonne, kalter Wind
6$^{h}$ Wasser geholt. Kocherei vorbereitet: Holzspäne geschnitzt, Bohnen zerschnitten. Cafe gekocht. Wagner entlassen. Decke getauscht. Mittagessen gekocht. Geschlafen. Bedeckter Himmel. Sparofen für Cafe. 16$^{h}$ Abendverpflegung, sehr knapp: Fisch, Spaghetti, Rot Rübenschnitzel, Milchpulver, Zucker, Mehl, Weizen, Bohnen, Tomaten, Cafe, Salz, Zitr. Pulver[,] Puddingpulver. Milchsuppe gekocht. Holz zu Ende. Cafe. Kalt im Zelt. Pfeife. Seit 22. nicht Hyperion gelesen. Keine innere Sammlung. Zuviel im Zelt da kaltes Wetter. *Schwache* Hoffnung auf *schnelle* Entlassung. Geduld.

1 1/2 Brikett pro Mann. Nachts noch Tomatensuppe mit Erbsmehl[.] *Holz* für 2 1/2 Zig. gekauft. Lerchenstammstück

*Sonntag*, 27.5.45 (42. Tag)
Steine tragen aus der Ziegelei vorm Lager. Pappkartusche erbeutet! Dünne, gute Bohnensuppe. Anstellen z[um] Zählen. Zelt gereinigt. *Brot* 1:4, sehr hell, *geröstet* mit Tee! 1 Kartoffel. Nudel. Mehl. Tomate. Fleisch. Café. Salz. Haferflocken. Milchpulver. Zucker. Spinat. Weizenkörner. Haferflockensuppe. Spinatsuppe. Toast mit Café.

35 *Wagner u Kazubek*: Hervorhebung mit Rotstift, wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt.

*Montag*, 28.5.45 (43.) Schwach bedeckt. *Sonne*. Café. Tomatensuppe. Bohnensuppe. Steifer Pudding aus: Nudeln, Mehl, Milch, Zucker, 1 geriebene Kartoffel. – *Brot*: 10 Mann 1,7 Brot. Wunderbar! Gut gebacken, helles Kommissbrot. Scheiben geröstet u pur gegessen. Unvergesslich gut u. sättigend. Gernot Quast u. Karl Becker besuchen uns abwechselnd. Die Entlassungen gehen sehr langsam vor sich. Ich sitze eigentlich jetzt den ganzen Tag im Zelt und koche Suppen u Cafe. Rauche mit Hingebung sparsam meine amerik. Zigaretten, die rasch[?] zu Ende gehen. Komme nicht zum Lesen oder Nachdenken. Kein Bedürfnis nach Fleisch oder Wurst. Die dicke süsse Suppe, danach verlangt uns alle.

Abendverpflegung: Spaghetti, Milch, Zucker, Tomaten, Salz, Eipulver, Gries, Mehl, Sauerkraut, Bohnen (weiss) 1 1/2 getr. Aprikose, Fleisch m. Kartoffeln, Käse, Zitr. Pulver, Suppenwürze. (Stuhlgang.) Eine dicke Suppe aus Nudeln, Mehl, Aprikosen, Gries, Milch u Ei gekocht[,] kalt u steif gegessen. Cafe gekocht. Alle Gespräche drehen sich um Entlassung u Essen.

*Dienstag*, 29. Mai 1945 (44. Tag) Heiss
Ob ich bis zu meinem Geburtstag zuhause bin?[36] Gut geschlafen. Früh allein wach. 1/2 Zig. geraucht. *Brot*: 1,7 Brot auf 10 Mann wunderbar! Aufgegessen mit Salz. Schwüle. Erschöpft. Gereizt. Knappe Verpflegung. Fast alles aufgegessen. Nur noch weisse Bohnen für morgen. Griesbrei mit Zwetschgen u. Nescafé gegessen. Sehr süss! Fleisch mit Bohnen. Gewitter u. Regen. Gute Stimmung gewichen. Fresshunger. Niedergeschlagenheit. Nur noch 3 Zigaretten. Zerstreut. Unrasiert. Keine Kartoffeln. – Traurigkeit. – Früh schlafen. (Steine tragen)

*Mittwoch*, 30. Mai 1945 (45. Tag) Bedeckt. 7$^{h}$ Antreten. Dann weiter geschlafen. Von Ine geträumt. Selbstbesinnung nötig. Einkehr. Versenkung. »Hyperion« gelesen. – Bohnensuppe gekocht. – *Brot* 1/4 pro Kopf *sofort* gegessen, z.T. geröstet. Verpflegung: Suppenbrei aus Rosinen, Milch, Gries, Mehl u Zucker gekocht, u Nes[café.] Tomatensuppe mit Erbsen u Fleisch. Kühler Maitag. Abendsonne. Letzte halbe Zigarette. Will Brieftasche verkaufen. –

*Donnerstag*, 31. Mai 1945 (46. Tag)
Ich möchte heim, heim, heim! Heim zu Ine, zur Kaisermühle, zu meiner Stube, meine Kleider anziehen nachhause! Ihr himmlischen Mächte, ich möchte heim, zu unserem Tälchen, zu unseren Bäumen, zu unseren Wiesen, zu meinen Büchern an meinen Schreibtisch, zu Gustav Waldt, zu Carlos [Mumm], Max [Herchenröder] u Hanns [Ulbricht][37], zu meiner Arbeit.

[36] Also am 29. August.

[37] Kreuder denkt an den Freundeskreis, der – deutlich von Nietzsche und Klages inspiriert – in den Zwanziger Jahren in Mainz die Gruppe der *Animalisten* bildete. Geistiger Kopf der

Wasser geholt. Dünne Bohnensuppe. Mittags weisses *Brot* dicker Kanten. Sofort gegesse[n.] Hälfte geröstet. Nichts mehr zu rauchen. Regenschauer. Heimweh. Abendmilchsuppe gekocht. Fleisch mit Tomatensuppe. Café. Wenig Verpflegung. Wann werden wir entlassen? Rasiert.

*Freitag,* 1. Juni 1945 (47. Tag)
Kalte Nacht. Alle Thüringer werden zusammengezogen nach Camp 6. Mittags $^1/_4$ *Weissbrot* (gross) mit den Ölsardinen von Ine gegessen. Wunderbares lockeres Weissbrot! Das Ereignis des Tages, ungläubig erwartet. Jedesmal ein Wunder. Nachmittagsschlaf. $^1/_2$ Zig. von Edmund [Pawlowski]. Verpflegung: Fleisch, Tomaten, Milch, Zucker, Gries, Nescafe, Nudeln, Sauerkraut, Karotten, grüne Bohnen, Salz. Gekocht: Mokkaspeise, Gemüsesuppe mit Fleisch. Satt. (Stuhlgang) Kühler Abend. Keine Sammlung. Fress-Sucht. Aber mit Hochgenuss gespeist, bitteres Heimweh.

Abends: Lautsprecher am Zaun: Es melden sich am nächsten Morgen um $7^h$ in Camp 5 … Reg. Bezirk Hessen-Süd 7. Mokka im Zelt! Aufregung! 3 Zig. f. Brieft.[asche] Lucky Strike! Rauchen. Erwartung. Schönes Wetter

*Samstag, 2. Juni 1945* (48.)
Seit $4^h$ wach. Sauerkraut gekocht. Café. Zeltabbruch. Mit Ed[mund Pawlowski] nach Camp 5. Gegen $16^h$ Oberkörper frei, mit Zettel VII/9 nach Camp 6. Schönes Wetter[.] Mit Darmstädter Bauern gezeltet. Krankhafter Hunger! Disteln u Wegerich gesucht u abgebrüht! Nachts im Sternenschein nach langem Suchen »Kamp 14«: Weissbrot, im Stehn zitterig verschlungen, Rosinen, Eipulver, Sauerkraut, Zucker, Gries, Mokka, alles roh aufgezehrt. Befriedigt eingeschlafen.

*Sonntag, 3. Juni 1945* (49.)
Noch Milch u Karotten u Mais empfangen[,] mittags Zeitung »Die Wochenpost« Nr. 29 vom 26.5.45 erstanden. Aufregendste Neuigkeiten. Verpflegung Abends. *Weissbrot*! Milch Zucker Haferflocken

Zelt geschlafen.

*Montag,* 4.6.45 (50)
Entlassungsprozess beginnt im Camp 5. Soldbuch abgegeben. Warten. Auf der Erde einquartiert. Abends Verpflegung. *Weissbrot*! Milch Zucker[?] Suppe Pudding. Nachtregen. Zunehmende Schwäche. Kamp 4

Gruppe war der Lehrer und Schriftsteller Carl Mumm (1903-1985). Die *Animalisten* beschäftigten sich nicht nur intensiv mit Dichtung und Philosophie, sondern auch mit Buddhismus und Parapsychologie.

*Dienstag.* 5.6.45 (51)
Kamp 4. 1 grobes[?] *Weissbrot*! Heisser Tag. Nachts Regen. Gebetet. Milch-Zucker-Haferflockenbrei. Kein Holz

*Mittwoch 6.6.45* (52)
Beinahe die ganze Nacht wurden durch den Lautsprecher Namen der zur Entlassung Kommenden vorgelesen. Kohl u ich sind noch nicht darunter. Weissbrot. Alles kalt gegessen.

Nachts werden Namen vorgelesen.

*Donnerstag, 7.6.45* (53)
Die Erwartung wird quälend, das Warten, Bangen, Zweifeln unerträglich. Zettel für Trude geschrieben, Karl Oberhaus aus Pfungstadt will ihn bei Herchenröders abgeben, falls er früher als ich entlassen wird.

Vormittags zur Entlausung gegangen.

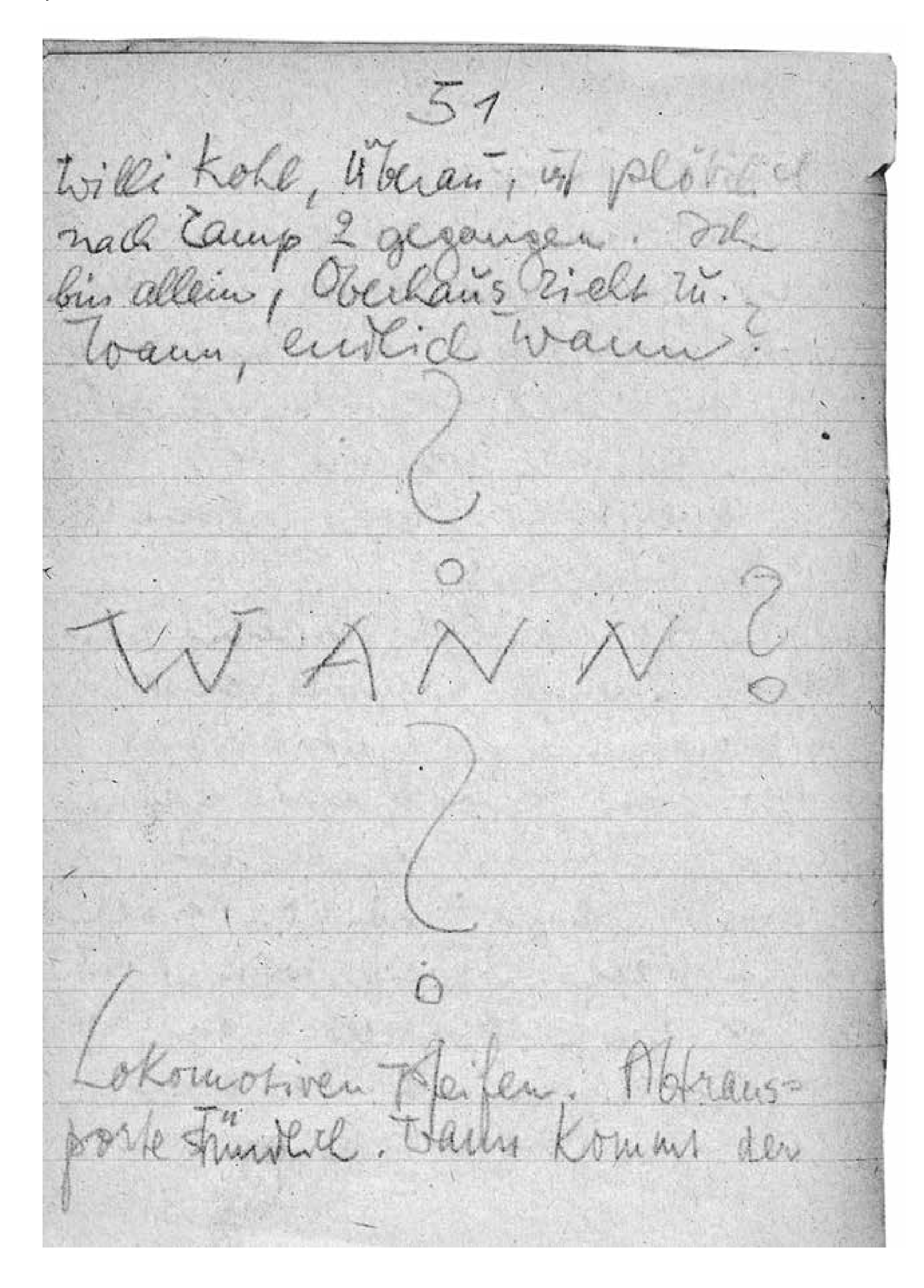
Willi Kohl, Überau, ist plötzlich nach Camp 2 gegangen. Ich bin allein, Oberhaus zieht zu. Wann, endlich wann?

?
WANN?
?

Lokomotiven pfeifen. Abtransporte stündlich. Wann kommt der Augenblick, da ich meinen Namen aufgerufen höre? Edmund Pawlowski 2 Tage später nach Camp 4 gekommen wurde heute früh schon aufgerufen. Es ist zum Verrücktwerden, diese letzten endlosen Stunden.

Diese Ungewissheit. Nach diesen langen Jahren!

Nachmittags glaube ich plötzlich meinen Namen aufgerufen zu hören, packe in grösster Erregung u. Überstürzung meine Sachen u. begebe mich nach Camp 2 zum Entlassungszelt. Sinnestäuschung! Ich bin noch nicht dabei. Treffe Willi Kohl wieder, dem es gleichfalls so ergangen. Wir trösten uns, beziehen eine Grube. Die Entlassungen werden gestoppt. Ich bin froh, dass das Verlesen von Namen einstweilen eingestellt. Abends friedliche Stimmung, Verpflegung kalt gegessen, Milchzuckeraufstrich auf *Weissbrot*. Cafe gekocht, plötzlich gegen 22 Uhr hören wir ganz deutlich in der Grube zuerst den Namen von Willi Kohl u dann Kreuder, Ernst. Ich denke, ich werde verrückt! Sofort packen wir, gehen zum Entlassungszelt u warten von $22^{h}$-$05^{h}$ Freitag morgens, bis wir die Entlassungspapiere haben. Umzug nach Camp I b. Befreite Stimmung trübes Regenwetter. Kalt. Mittagssuppe empfangen in II Umzug nach Weiss[?]. Lagerkuhle mit Zeltbahn mit Willi Kohl.



51

Willi Kohl, [illegible], ist plötzlich
nach Camp 2 gegangen. Ich
bin allein, Oberhaus zieht zu.
Wann, endlich wann?

WANN?

Lokomotiven pfeifen. Abtrans-
porte stündlich. Wann kommt der

*Faksimile der Seite 51 aus Ernst Kreuders Tagebuch*
Foto: Chris Korner, DLA

52
Augenblick, da ich meinen Namen
aufgerufen höre? Edmund Pawlowski
2 Tage später nach Camp 4 gekommen
wurde heute früh schon aufgerufen.
Es ist um verrückt zu werden, diesen
letzten ruhlosen Stunden.
Diese Ungewissheit. Nach diesen
langen Jahren!
Nachmittags glaube ich plötzlich meinen
Namen aufgerufen zu hören, packe
in grosser Erregung u. Überstürzung
meine Sachen u. begebe mich nach
Camp 2 zum Entlassungszelt.
Sinnestäuschung! Ich bin noch
nicht dabei. Treffe Willi Kohl
wieder, dem es gleichfalls so ergangen.
Wir trösten uns, beziehen einer
Grube. Die Entlassungen werden
gestoppt. Ich bin froh. Nun das

*Faksimile der Seite 52 aus Ernst Kreuders Tagebuch*
Foto: Chris Korner, DLA

*Freitag, 8.6.45* (54)
Siehe Seite 53 [also den Eintrag zuvor]. Sehr spät Abends Verpflegung. Riesiger Kanten *Weissbrot* (blütenweissest!) sofort (21.30$^{h}$) mit Salz aufgegessen. Wonnen über Wonnen. In der Dunkelheit Verpflegung, viel Mehl, Zucker, Eipulver etc. Neuer Kamerad Koch (Koch) aus Mainz kocht uns Milchgriessuppe Riesenpott. Endlich seit 8 Tagen das erste warme Essen.

*Samstag*, 9.6.45 (55)
Gut und satt geschlafen. Geduldiger geworden. Wenn nur Ine u die Eltern wüssten, dass ich am Leben.

Warten auf Abtransport. Unvorstellbar: Heimkehr aus diesem Kriege. Wiedersehen mit Ine, mit den Eltern. Himmel, hilf und lass es Wunder werden! –

Verpflegung rechtzeitig spätnachmittags. Kl. Viertel *Weissbrot*! Milchsuppe mit Gries u. etwas Weissbrot u. Mais gekocht. Grosser Pott. Fleischgemüse gebraten, zum Brot u Käse. Schmeckte wunderbar! Holz genügend. Zufrieden.

*Sonntag*, 10.6.45 (56)
Bohnensuppe gerade gar gekocht, als plötzlich irrsinnig rascher Aufbruch erfolgt [7 Uhr][38]. Alle Töpfe u Holz in den Sack von Willi Kohl geworfen. Den brennenden Ofen umgestürzt u. mitgenommen. Verrückter Aufbruch zum Entlassungskampf. Schöne hohe Wiese mit Apfelbäumen. Mittags plötzlicher Aufbruch, panikartig, wilde Horde stürzt nach vorn, Camp blau soll verladen werden. Trotz wankender Knie gelingt es, rechtzeitig mitzukommen. 5 Mann 1 kl. Weissbrot[.] Enge Verladung auf LKW. Rasende Fahrt den Rhein entlang. Rutsche vor Schwäche zusammen, auf den Boden. 17$^{h}$ in Büdesheim in ein Lager statt nachhause. Aus ist die wilde Hoffnung. Hunger. Warten. Verzweifelte Stimmung wegen Verpflegung. Löwenzahnblätter gegessen. Antreten nach Stadt- bezw. Landkreisen. Papiere aus einer Kiste werden verlesen. Die Papiere von 23 Darmstädtern fehlen. Resigniert. Zeltbahn aufgespannt. Trockene Halme als Kopfkissen. Kaum liegen wir darunter wieder Antreten auf dem Weg. Warten. Hinsetzen. Es ist längst dunkel. Verpflegungswagen sind eingefahren. Morgen früh 7$^{h}$ sollen wir abtransportiert werden. Es soll heute Nacht ein »Päckchen« geben. Stundenlanges Warten. Vorrücken. Es wird Mitternacht. Feuer brennen an der Verteilungsstelle. Endlich haben wir das Päckchen in der Hand. Grün ist Supper und soll Schokolade enthalten. Enttäuschung, es sind statt dessen Karamellen darin. Lagern im Kreis auf der Wiese, Papierfeuer, die

[38] Die Uhrzeit wurde nachträglich eingefügt.

Päckchen werden geöffnet, endlich, Feuer wird durch die Kartonhüllen gespeist, 1 Schächtelchen feinen Zucker, 4 Kekse, 1 Döschen Beef and Pork, 4 Caramellen, endlich 4 Morris-Zigaretten (seit wieviel Tagen?) im Feuerschein Caramellen gekaut, etwas Fleisch u 1 Keks aufgehoben. Erste Zigarette macht schwindlig. Feuer erlöschen. Man tauscht Cigaretten gegen Schokolade u Caramellen. Befriedigt zum Schlafen hingelegt. Zwei Decken u die Zeltbahn darüber. Es regnet die ganze Nacht, bleibe unter der Zeltbahn trocken.

*Montag, 11.6.45* (57)
Früh 6$^{h}$. Aufstehn. Antreten. Warten. Marschieren nach vorn ins Camp.

Bezirk Darmstadt-Stadt wartet neben anderen Bezirken. Müde. Kalt. Dunkler Himmel. Nasser Boden. Erste LKW's fahren an. Saargebiet wird verlesen u verladen. Lege mich hin, Decke übern Kopf, Zeltbahn zum Trocknen auf Stacheldraht. Kann Schlaf finden. Der Vormittag vergeht. Bete inbrünstig um Heimkehr. Mittag. Gut geschlafen. Es wird hell, trocken und warm. Während Willi Kohl die Feldflasche füllen geht, wird plötzlich 13$^{h}$ Stadtkreis Darmstadt aufgerufen. Antreten. Papiere verlesen. Ich bin mit 22 Darmstädtern nicht dabei. Die anderen werden verladen. Unsere Papiere sind nirgends zu finden. Es ist zum Verrücktwerden. Dann klettern wir doch auf den LKW. Müssen wieder runter. Warten. Unsere Namen werden aufgeschrieben. Endlich, 13.30 auf den LKW und Abfahrt. Bingen. Mainz. Strömender Regen. Fahrer fährt verkehrt nach Hochheim, Flörsheim, zurück nach Kostheim. Kommissbrot u. Wein reichen die Leute herauf. Wüster Streit darum, gieriges Verschlingen. Mit der Schlauchbootfähre über den Main. Endlich die Strasse nach Gross-Gerau! Felder schön grün, alles wächst kräftig. Heimwärts, heimwärts! Es ist noch unfasslich. Endlich Gross-Gerau. Dort steigen die Gross-Gerauer ab. Wir sollen bis Darmstadt gebracht werden. Hinter Gross-Gerau werden wir abgeladen. Auf der Landstrasse. Überlege, ob zu den Eltern. Bauersfrauen fragen einen aus, weinen. Gehe mit einer Frau nach dem Dorf – – – – – wasche mich dort, Bratkartoffeln mit Ei, Butterbrot, Glas Wein. Landstrasse nach Darmstadt. Müde. Noch 12 Kilometer. Unterhalte mich mit Amerik. Soldaten an einer Tankstelle. Er fährt morgen nach USA zurück. Schenkt mir 18 Camel (Wert ca 1000 Mark, da in Sinzig 1 Zig. mit 50,– RM bezahlt wurde.)

Halte LKW mit Kühen an. Endlich in Darmstadt. Unterwegs überholen wir Willi Kohl. Ich lasse anhalten und er kann aufsteigen. Neckarstrasse. Tippele nach Eberstadt. Halte schwarzen PKW an, elegante Zivilisten, nehmen mich nach Eberstadt mit. Frau Heil steht vorm Haus, frage sie, ob Ine noch lebt, die Kaisermühle noch steht. Nun habe ich Zeit, nach Hause zu kommen. Geduld. »An einem Sommertag«. Biege in unser Tälchen ein.

Unterwegs viel befragt von den Leuten, man erregt Aufsehen in der Gefangenen-Kluft. Frauen steigen vom Rad ab, fragen. Warten auf ihre Männer. Auf der Brücke im Tälchen Dankgebet an die himmlischen Mächte. Sinn des weiteren Daseins: Ruhm u Jubel dem stillen Walten des Himmels und der Erde. Kaisermühle. Fenster stehen auf, Tomatenpflanzen. In der Küche Irmgard Schmiele. Ine noch bei Nettes.[39] Walter Schmiele.[40] Griesbrei. Endlich kommt Ine. Wiedersehn mit Tränen. Alles ist gut.

*

[39] Gemeint sind der mit Kreuder befreundete Lektor und Essayist Herbert Nette (1902-1994) und seine Frau.

[40] Der Übersetzer und Schriftsteller Walter Schmiele (1909-1998) und seine Frau Irmgard wurden im Frühjahr 1945 bei Kreuders einquartiert.

AUFSÄTZE

THOMAS MARTINEC

# VON DER TRAGÖDIENTHEORIE ZUR PHILOSOPHIE DES TRAGISCHEN

## Poetikgeschichtliche Skizze eines Umschwungs

> Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen. Als Unterweisung im Dichten will die Schrift des Aristoteles die Elemente der tragischen Kunst bestimmen; ihr Gegenstand ist die Tragödie, nicht deren Idee. [...] Die Poetik der neueren Zeit beruht wesentlich auf dem Werk des Aristoteles, ihre Geschichte ist dessen Wirkungsgeschichte. [...] Aus diesem gewaltigen Einflußbereich des Aristoteles, der weder nationale Grenzen kennt noch epochale, ragt inselhaft die Philosophie des Tragischen heraus. Von Schelling durchaus unprogrammatisch begründet, durchzieht sie das Denken der idealistischen und nachidealistischen Zeit in stets neuer Gestalt.[1]

Hinter dem, was Peter Szondi hier in der Einleitung zu seinem *Versuch über das Tragische* in Umrissen skizziert, verbirgt sich ein grundlegender Wandel in der Geschichte der Tragödiendiskussion, der bisher kaum erforscht wurde. In jüngerer Zeit hat Herbert Kaiser auf diesen Wandel hingewiesen, indem er erklärt, es sei »auffällig, aber seltsamerweise wenig bemerkt, daß der Niedergang der Tragödie von einem Aufstieg der Ästhetik des Tragischen begleitet wird.«[2] Nun ist eine solche geistesgeschichtliche Entwicklung, die zumal die Grenzen der Literatur und Poetik übersteigt, bei weitem zu komplex, als daß sie in einem kürzeren Beitrag erschöpfend dargestellt werden könnte. So geht ihr Szondi auch nicht weiter nach, sondern beschränkt sich auf die Philosophie des Tragischen, ohne den Umschwung von der Tragödienpoetik in eine solche Philosophie zu untersu-

[1] Peter Szondi, Versuch über das Tragische, in: ders., Schriften, hrsg. v. Jean Bollack u.a., Frankfurt/M. 1978, Bd. 1, S. 151.

[2] Herbert Kaiser, Hebbel und die Metaphysik des Tragischen im 19. Jahrhundert, in: Hebbel-Jahrbuch 55, 2000, S. 65.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-006 | CC BY-NC-ND 4.0

chen, und Kaiser bezieht zwar sowohl die Tragödie als auch die Metaphysik des Tragischen ein, konzentriert sich dabei jedoch (legitimerweise freilich) auf einen einzigen Autor, Hebbel, in dem er »gleichsam einen Angelpunkt des Chiasmus« von Niedergang der Tragödie und Aufstieg einer Ästhetik des Tragischen erblickt.[3] Zu groß ist die Zeitspanne, über die sich dieser Chiasmus erstreckt, und zu breit die Quellenbasis, auf der er nachzuzeichnen wäre, als daß der vorliegende Beitrag die hier angedeutete Entwicklung insgesamt darstellen könnte. Statt dessen soll der Versuch unternommen werden, jene poetikgeschichtliche Entwicklung zu skizzieren, die sich im Vorfeld des Umschwungs von der Tragödientheorie zur Philosophie des Tragischen abspielt und die an der Einleitung dieses Umschwungs maßgeblich beteiligt sein dürfte. Sie setzt mit dem Interesse der Stürmer und Dränger am *Wesen* der Tragödie ein und führt über Schiller und Goethe, die dieses Interesse aufnehmen, bis zur Loslösung des Tragischen als Existenzbedingung von der Tragödie als literarischer Gattung im deutschen Idealismus.

Die Tragödiendiskussion des Sturm und Drang zeichnet sich durch ein aufkommendes Interesse am *Wesen* der Tragödie aus. Auffallend ist diese Entwicklung insofern, als sich die bisherige Poetik bis hin zu Lessings stets mit einzelnen dramaturgischen Merkmalen der Tragödie intensiv auseinandergesetzt hatte, ohne dabei expressis verbis nach dem Wesen oder der Natur der Gattung zu fragen. Daß dies nun geschieht, hängt mit einer Entwicklung zusammen, die für das Literaturverständnis der Stürmer und Dränger insgesamt charakteristisch ist. Im Rahmen dieser Entwicklung distanzieren sich Autoren wie Herder, Gerstenberg, Lenz und der junge Goethe nachdrücklich von einer zentralen Maxime der aufklärerischen Poetik, die sich bis zu Lessing hin als äußerst produktiv erwiesen hatte: die Vorstellung nämlich, daß poetologische Regeln zeitlose Gültigkeit beanspruchen.[4] Gottsched hatte in seiner *Critischen Dichtkunst* erklärt: »Die Natur des Menschen, und seiner Seelenkräfte ist noch eben dieselbe, als sie seit zweytausend Jahren gewesen: und folglich muß der Weg, poetisch zu

[3] Ebd.

[4] Zum Verhältnis des Sturm und Drang zur Aufklärung und zum Problem einer klaren Trennung zwischen beiden Bewegungen vgl. Andreas Huyssen, Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche, München 1980, S. 47ff. Freilich soll hier nicht der Eindruck einer bloßen Opposition des Sturm und Drang zur Aufklärung geweckt werden. Allein die wachsende Bedeutung des Empfindens, die im Laufe der aufklärerischen Tragödiendiskussion von Gottsched bis zu Lessing zu beobachten ist, macht deutlich, daß sich die Tragödientheorie des Sturm und Drang zu weiten Teilen lediglich graduell von einer Tradition unterscheidet, gegen die man sich prinzipiell abzusetzen sucht.

gefallen, noch eben derselbe seyn, den die Alten dazu so glücklich erwählet haben.«[5] In das Kräftefeld der Vernunft transferiert, behaupten poetische Regeln in der Aufklärung also einen Absolutheitsanspruch, der sich daraus ableitet, daß die menschliche Vernunft, vor der allein sich eine Regel zu behaupten hat, keinem zeitlichen Wandel unterliegt.[6] Mit Blick auf die Tragödie wurde durch ein solches Regelverständnis die von Humanismus und Barock tradierte Poetik des Aristoteles zum obligatorischen Bezugspunkt jeglicher Auseinandersetzung, denn Aristoteles »hat das innere Wesen der Beredsamkeit und Poeterey aufs gründlichste eingesehen, und alle Regeln, die er vorschreibt, gründen sich auf die unveränderliche Natur der Menschen, und auf die gesunde Vernunft.«[7] Auf der Grundlage dieses Verständnisses lehnt Gottsched dann seine eigenen Überlegungen zur Tragödie, allen voran zum Verhältnis von Handlung und Charakter, den drei Einheiten und der Tragödienwirkung, auch immer wieder an Aristoteles an – mit durchaus eigenwilligen Ergebnissen freilich, denen an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden kann.[8]

So sehr einerseits die weitere Tragödiendiskussion, angefangen bei den Schweizern und Johann Elias Schlegel, über Curtius, Nicolai und Mendelssohn bis hin zu Lessing, *gegen* Gottsched gerichtet ist, so verpflichtet zeigt sie sich andererseits dessen Postulat von der zeitlosen Gültigkeit aristote-

[5] Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, 4., sehr verm. Aufl., Leipzig 1751, ND Darmstadt 1962, Vorrede, S. XI.

[6] Der Vorstellung von der zeitlosen Gültigkeit literarischer Vernunftregeln bedient sich Gottsched auch, um sich gegen die vielfach lautgewordene Kritik an seiner eigenen Poetik zu wehren. So erklärt er in der Vorrede zur 4. Auflage (S. IX), nachdem die *Critische Dichtkunst* immerhin schon ganze 22 Jahre im Kreuzfeuer der Kritik gestanden hatte: »sind die Regeln und Lehrsätze des griechischen und römischen Alterthums, die du in deiner Dichtkunst vorgetragen hast, wohl gegründet: so werden sie gewiß auch diese Angriffe überstehen.«

[7] Ebd., S. 97. Überhaupt gelten Gottsched (ebd., S. 129) die Griechen insgesamt als »die vernünftigsten Leute von der Welt. Alles philosophierte daselbst; alles urtheilte frey, und folgte seinem eigenen Kopfe.« Neben Aristoteles und den Griechen steht auch Horaz in dem Ansehen, die vernünftige Regelhaftigkeit der Poesie erkannt und auf die Nachwelt gebracht zu haben. So behauptet Gottsched (ebd., Vorbericht [1729], S. 5.) vom Verfasser der *Ars Poetica*: »Aber alles, was er sagt, ist höchst vernünftig: und man kann sich von seinen Vorschriften kein Haarbreit entfernen, ohne zugleich von der Wahrheit, Natur und gesunden Vernunft abzuweichen.« In der Vorrede zur 2. Auflage von 1737 (S. XXVII) listet Gottsched eine Reihe weiterer »Kunstrichter« auf, deren Werken er die von ihm angeführten Regeln entnommen habe.

[8] Vgl. Critische Dichtkunst, a.a.O., S. 611ff. Zu Gottscheds Umgang mit den aristotelischen Vorstellungen vom Tragödienzweck und dem Handlungsprimat vgl. der Verf., Lessings Theorie der Tragödienwirkung. Humanistische Tradition und aufklärerische Erkenntniskritik, Tübingen 2003, S. 71-77 u. S. 134-138.

lischer Theoreme. Noch Lessing tritt in seinem berühmten Brief an Nicolai vom November 1757 an, um die Richtigkeit des aristotelischen Tragödiensatzes zu erweisen – »Bitten Sie es dem Aristoteles ab, oder widerlegen Sie mich«[9] – und auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* versucht er, den Sinn dieser Definition zu erschließen.[10] Freilich findet man in der Aufklärung ebenso Dissenz zu Aristoteles: Die Schweizer etwa fechten das Primat der Handlung an, wobei sie im Grunde Gottscheds Version hiervon im Visier haben, ohne zwischen Quelle und Auslegung zu unterscheiden;[11] und Curtius erklärt an einer Stelle seiner kommentierten Übersetzung der *Poetik* unumwunden, daß ihm »dünkt Aristoteles schließt hier falsch.«[12] Auch im Falle der Ablehnung aber bleibt die Maxime der Zeitlosigkeit aristotelischer Vorstellungen in Kraft. Eine dramaturgische Aussage der *Poetik* kann im 18. Jahrhundert nämlich nur deshalb als »falsch« angesehen werden, weil man ihr auf der Urteilsgrundlage einer Vernunftkonzeption begegnet, der das Bewußtsein für historischen Wandel fremd ist. Am deutlichsten äußert sich dieser ahistorische Zugriff, wenn Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* das Mitleids-Modell seines Freundes Moses Mendelssohns bei Aristoteles nachzuweisen sucht und hierdurch die historische Distanz zur Antike bedenkenlos überbrückt:

> Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben […]. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben.[13]

[9] Gotthold Ephraim Lessing an Nicolai, Nov. 1756, in: ders., Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai, Briefwechsel über das Trauerspiel, in: ders, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1970-1979, Lizenzausg., Darmstadt 1996, Bd. 4, S. 163.

[10] Vgl. Hamburgische Dramaturgie, in: Lessing, Werke, a.a.O., Bd. 4, 74.-78. Stück, S. 574-596.

[11] Vgl. Johann Jacob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger, Critische Briefe, Zürich 1746, ND Hildesheim 1969, S. 69ff. Die *Critischen Briefe* wurden von Bodmer und Breitinger gemeinsam veröffentlicht. Abgesehen von dem ersten Brief, der von Calepio stammt, wurden jedoch alle weiteren Beiträge von Bodmer verfaßt. Vgl. Wolfgang Bender, Johann Jakob Bodmer u. Johann Jakob Breitinger, Stuttgart 1973, S. 74.

[12] Michael Conrad Curtius, Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen und besonderen Abhandlungen versehen, Hannover 1753, ND Hildesheim, New York 1973, Anm. 88, S. 123. Vgl. auch ebd., Anm. 152, S. 185.

[13] Hamburgische Dramaturgie, a.a.O., S. 578. Lessing bezieht sich hier auf Moses Mendelssohn, Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen (1761), in: ders, Ästhetische Schriften in Auswahl, hrsg. v. Otto F. Best, 3. Aufl., Darmstadt 1994, S. 138f.

Indem die Genie-Konzeption des Sturm und Drang Gottscheds einflußreiche Auffassung von poetologischen Regeln außer Kraft setzt, wird ein neuartiger Zugang zur Poetik des Aristoteles und damit zugleich zu Problemen des Trauerspiels eröffnet.[14] Dies geschieht einerseits, indem bestimmte Teile des aristotelischen Tragödienmodells, allen voran das Handlungsprimat und die im Laufe der frühneuzeitlichen Rezeption der *Poetik* zugeschriebene Lehre von den drei Eineiten, strikt zurückgewiesen werden. Berühmte Zeugnisse hierfür sind Lenz' Angriff auf die »so erschröckliche jämmerlichberühmte Bulle von den drei Einheiten«[15] und der rhetorische Befreiungsgschlag des jungen Goethe in seiner *Rede zum Shakespeares-Tag*: »Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer

[14] Die Genie-Konzeption sprengte die poetologischen Grenzen, die Gottsched durch die Zentrierung auf die Vernunft abgesteckt hatte. So wird im Sturm und Drang stets ein Schöpfertum proklamiert, das alle Seelenvermögen umfaßt. Exemplifiziert sah man diese Idee vor allem in Shakespeare, an dem Gerstenberg etwa bewundert, daß »jede einzelne Fähigkeit des menschlichen Geistes, die schon insbesondere Genie des Dichters heissen kann, [...] mit allen übrigen in gleichem Grade vermischt, und in Ein großes Ganze zusammengewachsen sey« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band, Schleswig u. Leipzig 1766, ND Hildesheim, New York 1971, Zit. S. 240). Zum »ganzheitlichen Geniebegriff« Gerstenbergs vgl. Klaus Gerth, Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert, Göttingen 1960, S. 119ff. Dasselbe auf Ganzheitlichkeit ausgerichtete Shakespeare-Bild zeigt sich bei Jakob Michael Reihnold Lenz, Anmerkungen übers Theater, in: ders, Werke. Dramen, Prosa, Gedichte, hrsg. v. Karen Lauer, München 1992, S. 456: »Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf«. Die Auffassung vom alles umfassenden Schöpfertum des Dichters findet ihren stärksten Ausdruck in der Entsprechung des Poeten mit Gott. So erscheint jener als »Sterblicher, mit Götterkraft begabt« (Johann Gottfried Herder, Shakespeare, in: Herders Werke in fünf Bänden, hrsg. v. den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Berlin, Weimar 1964, Bd. 2, S. 247) sowie als »Glücklicher Göttersohn«, und im dichterischen Schaffen zeigt sich der »Funken von Gott« (Lenz, Über Götz von Berlichingen, in: ders., Werke, a.a.O., S. 423.), da es hier unternommen wird, Gottes »Schöpfung ins Kleine zu schaffen« (Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 432). Huyssen (Drama des Sturm und Drang, a.a.O., S. 58) weist darauf hin, daß sich die Geniekonzeption des Sturm und Drang dabei als Bild vom Menschen schlechthin präsentiert. Einen Beleg hierfür findet man etwa in Goethes Huldigung an Shakespeare: »Wir ehren heute das Andenken des größten Wandrers, und tun uns dadurch selbst eine Ehre an. Von Verdiensten die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns« (Goethe, Zum Shakespeares-Tag. Ansprache zum 14. Oktober 1771, in: Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, 6. Aufl. 1967, Bd. 12, S. 224). Eine umfassende historische Darstellung der Geniekonzeption findet man bei Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 2. Aufl., Darmstadt 1988.

[15] Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 440. Zur Kritik am Handlungsprimat vgl. ebd., S. 438-440.

Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte.«[16] Von dem polemischen Grundton einmal abgesehen, markiert diese Art von Kritik allerdings keineswegs das eigentlich Neuartige am Verhältnis der Tragödientheorie zu ihrer antiken Quelle. Immerhin haben Bodmer und Breitinger die *Poetik* schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts offen kritisiert,[17] und auch J. E. Schlegel distanzierte sich mit seinen Überlegungen zur Gestaltung der Charaktere überaus deutlich vom aristotelischen Handlungsprimat, wenngleich dies niemals in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Aristoteles geschah.[18] Schließlich wäre auch auf zwei Beiträge zur Jahrhundertmitte hinzuweisen, um zu belegen, daß die offene Kritik an Vorstellungen der aristotelischen Poetik keine Erfindung des Sturm und Drang darstellt: Friedrich Nicolai hat in seiner *Abhandlung vom Trauerspiele* »den Satz zu widerlegen gesucht, den man dem Aristoteles so oft nachgesprochen hat, es sei der Zweck des Trauerspiels die Leidenschaften zu reinigen oder die Sitten zu bilden,«[19] und Moses Mendelssohn erklärt in der *Rhapsodie* zu seinen *Briefen über die Empfindungen* in offenkundiger Anspielung auf Aristoteles, »wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilet.«[20]

Was die Tragödiendiskussion der siebziger Jahre von Überlegungen der vorangegangenen Jahrzehnte unterscheidet, ist vielmehr ein zweiter Zug, den die Genie-Konzeption und das Regel-Verständnis des Sturm und Drang hervorbringen. Ereignet sich bis zu Lessing die Auseinandersetzung mit der *Poetik* stets mit Blick auf einzelne Merkmale der Tragödie, so betont man im Sturm und Drang nachdrücklich die Differenz zwischen diesen *Merkmalen* (die durch Regeln abgebildet werden) und dem *Wesen* der Tragödie. Dieses Wesen, das nicht mit dem Tragödienzweck verwechselt werden darf,[21] gibt

[16] Zum Shakespeares-Tag, a.a.O., S. 225.

[17] Vgl. Critische Briefe, a.a.O., S. 70-74, wo Aristoteles mehrfach namentlich als Ziel der Kritik genannt wird.

[18] »Ein Stück, darinnen die Handlung sehr wohl eingerichtet und verwirret ist, kann gleichwohl noch ein elendes Stück seyn, wenn die Wahl und Ausarbeitung der Charaktere, und die darinnen angebrachten Gedanken schwach, sich selbst widersprechend, oder gemein sind« (Johann Elias Schlegel, Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters [1747], in: ders., Ausgewählte Werke, hrsg. v. Werner Schubert, Weimar 1963, S. 575).

[19] Nicolai an Lessing, 31. Aug. 1756, a.a.O., S. 156. Vgl. Friedrich Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele, in: Robert Petsch (Hrsg.), Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendessohns, Leipzig 1910, S. 3-42.

[20] Rhapsodie, a.a.O., S. 138.

[21] Der Zweck der Tragödie stellt seinerseits ein konkretes Merkmal dar und wird als solches bereits im 17. und 18. Jahrhundert intensiv diskutiert.

nun den Grundton der Diskussion an, denn einzig und allein aus ihm heraus sollen von nun an die Merkmale der Tragödie entwickelt werden. Als legitim erscheinen dabei ausschließlich diejenigen Merkmale bzw. Regeln, die dazu beitragen, das Wesen der Tragödie in die poetische Praxis umzusetzen.[22] Die Differenzierung zwischen dramaturgischen Merkmalen und dem Wesen der Tragödie sowie die gleichzeitig einsetzende Fokussierung auf letzteres äußert sich in dem Verhältnis der Stürmer und Dränger zu den drei zentralen Koordinaten der Tragödienpoetik seit Gottsched: Aristoteles, französischer Klassizismus, Shakespeare. Aristoteles erscheint dabei als Philosoph, der seine Bestimmungen aus der zeitgenössischen Tragödienproduktion abgeleitet hat, anstatt sie als Produkt der Vernunft dieser Produktion vorzuschreiben. So führt Herder, seinem Aufruf »Tretet in die Kindheit der damaligen Zeit zurück!« folgend, etwa die Einheit der Handlung auf die historische Entwicklung des antiken Trauerspiels zurück: »Simplizität der Fabel lag würklich so sehr in dem, [...] was Heldenhandlung hieß, daß der Dichter eher Mühe hatte, in dieser einfältigen Größe Teile zu entdecken, Anfang, Mitte und Ende dramatisch hineinzubringen, als sie gewaltsam zu sondern, zu verstümmeln.«[23] Aus dieser historisch-genetischen Sicht wird den aristotelischen Bestimmungen einerseits der Status der verbindlichen Regel genommen, andererseits werden sie jedoch

[22] Die Differenzierung von Regel und Wesen der Tragödie findet man bereits bei J. E. Schlegel, der sich dagegen wehrt, eine Formvorgabe, wie die Einheiten von Ort und Zeit, zum »Wesen des Schauspiels« zu machen (Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, a.a.O., S. 581). Es gehe vielmehr darum, »einer jeden Regel ihren rechten Werth zu bestimmen, damit man nicht fortfahre, wie viele thun, nach der äußerlichen Form der Schauspiele, ihre innerliche Schönheit zu schätzen« (ebd., S. 583). Schlegels Überlegungen blieben jedoch ohne Wirkung auf den Sturm und Drang, was wohl am ehesten dadurch zu erklären ist, daß seine Schriften zum größten Teil in den *Beyträgen zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, 8 Bände, Leipzig 1732-1744, erschienen. Die *Critischen Beyträge* stellen ein wichtiges Organ aufklärerischer Literaturkritik dar, das schon deshalb von den Stürmern und Drängern weitgehend ignoriert wurde, weil an der Herausgabe Gottsched maßgeblich beteiligt war. Vgl. David E. R. George, Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare, aus dem Engl. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1972, S. 210. Zur Bedeutung Gottscheds für die *Critischen Beyträge* siehe Jürgen Wilke, Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1699-1789), Stuttgart 1978, Teil II, S. 7f. Eine Aufstellung der Zeitschriften, in denen Schlegels Arbeiten veröffentlicht wurden, findet man in der Einleitung zu J. E. Schlegel, Ästhetische und dramaturgische Schriften, hrsg. v. Johann Antoniewicz, Stuttgart 1887, ND Darmstadt 1970, S. XIIf.

[23] Beide Zitate: Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 239. Vgl. ebenso Goethe, Zum Shakespeares-Tag, a.a.O., S. 225, und Lenz, Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 441f. Zur historischen Relativierung der Kunst bei Herder siehe Armand Nivelle, Kunst- und Dichtungstheorie zwischen Aufklärung und Klassik, Berlin 1960, S. 147ff.

als unmittelbarer Ausdruck der damaligen Praxis aufgefaßt: »Das Künstliche ihrer Regeln war – keine Kunst, war Natur!«[24]

Diese Auffassung vom ursprünglich deskriptiven Verhältnis aristotelischer Bestimmungen zu ihrem Gegenstand liquidiert die Autorität, die Gottsched für die aristotelische Poetik beansprucht hatte. Dabei erfahren der französische Klassizismus einerseits und Shakespeare andererseits eine Neubewertung, in deren Rahmen die Differenzierung zwischen den dramaturgischen Merkmalen und dem Wesen der Tragödie voll zum Tragen kommt. Gottsched hatte die Tragödien der Franzosen zum Vorbild für die deutsche Bühne erklärt, weil sie den Regeln der aristotelischen Poetik – bzw. dem, was man dafür hielt – gehorchten, während Shakespeare dafür kritisiert wurde, sich weder um die drei Eineiten noch um das Handlungsprimat zu kümmern.[25] Die hierdurch enstandene Hierarchie wird nun in ihr Gegenteil verkehrt, indem die Stürmer und Dränger eine neue Bewertungsgrundlage schaffen: Das eigentliche Kriterium stellt nicht mehr die bloße Regel dar, die nunmehr als rein technisch und somit oberflächlich aufgefaßt wird, sondern das Verhältnis der Tragödie zu ihrer eigentlichen Bestimmung. Indem dieses Kriterium Anwendung findet, erfährt der alte Befund, daß nämlich das französische Drama dem griechischen in der Form folge, das englische aber nicht, eine neue Bewertung: »Wie sich alles in der Welt ändert, so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf.«[26] Diesem Umstand, dem Wandel der Zeit, trugen die Franzosen mit ihrem Beharren auf antike Formen keine Rechnung. Auf diese Weise zählen sie zwar zu den »neuen Atheniensern Europens«, ihre Dramen aber sind lediglich »Puppe des griechischen Theaters«:[27] »Als Puppe ihm noch so gleich, [aber] der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit – mithin alle Elemente der Rührung, mithin Zweck und Erreichung des Zwecks. Ists also dasselbe Ding mehr?«[28]

[24] Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 240.

[25] Vgl. Critische Dichtkunst, a.a.O., S. 613 (über das »englische Theater insgemein«) u. S. 614 (über Shakespeares *Caesar* im speziellen). Eine erste Umkehr dieser Sicht zeichnete sich bei den Schweizern ab, denn sie fanden in Shakespeare den Autor, der ihrem wachsenden Interesse am tragischen Charakter und dessen Aufwertung gegenüber der Handlung entsprach. Ausgebaut wurde dieser Zugang dann durch J. E. Schlegel, der Shakespeare von den Bewertungskriterien Gottscheds befreite und so Raum für eine positive Aufnahme schuf. Vgl. J. E. Schlegel, Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs (1741), in: ders., Ausgewählte Werke, a.a.O., S. 456-477, besonders S. 464ff.

[26] Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 241.

[27] Beide Zitate ebd., S. 242.

[28] Ebd., S. 244. Ebenso Goethe in seiner *Rede zum Shakespeares-Tag* (a.a.O., S. 25): »Französchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer.« Vgl. auch Lenz, Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 445ff.

Ganz anders verhält es sich mit Shakespeare, wird er doch als Repräsentant eines Volkes gesehen, das darauf aus sei, »sich, statt nachzuäffen und mit der Walnußschale davonzulaufen, selbst lieber sein Drama zu erfinden,« mithin genau das zu tun, was seinerzeit die Griechen unternahmen.[29] Daß Shakespeare dabei andere Mittel einsetzt, die Einheiten nicht beachtet, den Charakter in den Mittelpunkt stellt etc., erscheint nunmehr als poetologisch geradezu notwendige Folge der historischen und kulturellen Distanz zum antiken Griechenland:

> […] hier und da also griechisches Drama zu fodern, daß es natürlich (wir reden von keiner Nachäffung) entstehe, ist ärger, als daß ein Schaf Löwen gebären solle. Es wird allein erste und letzte Frage: »Wie ist der Boden, worauf ist er zubereitet, was ist in ihn gesäet, was sollte er tragen können?« Und Himmel, wie weit hier von Griechenland weg! Geschichte, Tradition, Sitten, Religion, Geist der Zeit, des Volks, der Rührung, der Sprache – wie weit von Griechenland weg![30]

So ist es gerade die formale Differenz zur griechischen Tragödie, welche die Trauerspiele Shakespeares ihren antiken Gegenstücken in der Sache ebenbürtig macht: »Eben da ist also Shakespeare Sophokles' Bruder, wo er ihm dem Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern[!] ganz wie er zu sein.«[31] Und im selben Zuge, in dem die Franzosen beschuldigt werden, das Schöpfertum als Anliegen des Aristoteles zu verfehlen,[32] wird Shakespeare nun dem Griechen zur Seite gestellt: »O Aristoteles, wenn du erschienest, wie würdest du den neuen Sophokles homerisieren, würdest so eine eigne

[29] Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 245. Vgl. ebenso Lenz, Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 440, S. 449-452 (Gegenüberstellung von Shakespeare und Voltaire) u. S. 456. Ferner Goethe, Zum Shakespeares-Tag, a.a.O., S. 226f. Zur Differenz zwischen Goethe, dem Dichter, und Herder, dem Philosophen, mit Blick auf das Shakespeare-Verständnis vgl. Fritz Martini, Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang. Versuch einer Zusammenfassung, in: Reinhold Grimm (Hrsg.), Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, Frankfurt/M. 1979, Bd. 1, S. 123-166, hier S. 141; ebenso Huyssen, Drama des Sturm und Drang, a.a.O., S. 106f.; und Benno von Wiese, Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 5. Aufl., Hamburg 1961, S. 56.

[30] Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 246. J. E. Schlegel hatte bereits in den 40er Jahren in seinen *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (a.a.O., S. 560) auf nationale Differenzen in den Dramaturgien verschiedener Länder hingewiesen: »eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für die eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen.«

[31] Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 254.

[32] Aristoteles wird als der »große Mann« gesehen, der »im großen Sinn seiner Zeit philosophierte und nichts weniger als an den verengernden kindischen Läppereien schuld ist, die man aus ihm später zum Papiergerüste der Bühne machen wollen« (ebd., S. 241).

Theorie über ihn dichten«.[33] Die Orientierung weg von technischen Regeln hin zum »Innern« der Tragödie zeigt sich besonders deutlich, wenn Gerstenberg, der in Shakespeare das »Lieblingsgenie der mütterlichen Natur«[34] bewundert, erklärt, »daß die Schakespearschen Werke nicht aus dem Gesichtspunkte der Tragödie, sondern als Abbildungen der sittlichen Natur zu beurtheilen sind.«[35] Wenn hier vom »Gesichtspunkte der Tragödie« die Rede ist, so sind die formalen Kategorien der Gattung gemeint, denen nun keine direkte Bedeutung mehr zukommt. In Shakespeares Trauerspielen zeigt sich vielmehr »Kunst von einer andern Art.«[36] An die Stelle des durch Regeln geschulten Dichters als Repräsentant der Kunstfertigkeit tritt nun das aus sich heraus schöpferische Genie: »Hier ist kein Dichter, ist Schöpfer, ist Geschichte der Welt!«[37] Und auch Goethe verwendet die Dychotomie von Natur und Regel, indem er polemisch fragt: »Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie her kennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an andern sehen.«[38] Auch er hält dieser »gezierten« Form der Kunst, die letztlich nicht in der Lage sei, das Natürliche zu erfassen, die Dramatik Shakespeares euphorisch entgegen: »Und ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.«[39]

Die Fokussierung der Stürmer und Dränger auf das Wesen der Tragödie und die damit einhergehende Relativierung dramaturgischer Merkmale zeigt eine nachhaltige Wirkung auf die weitere Entwicklung der Tragödiendiskussion in Deutschland. Diese äußert sich darin, daß die Poetik des Aristoteles, aus der man bis in die siebziger Jahre hinein die wesentlichen Merkmalsbestimmungen bezogen hatte, vorübergehend in den Hintergrund der Diskussion gerät. Nachdem die Regeln der *Poetik* einmal historisch relativiert worden waren, bestand nämlich ganz offenkundig keine Notwendigkeit mehr, sich auf direktem Wege mit ihnen auseinanderzusetzen. Einschlägiger Beleg hierfür sind Schillers theoretische Schriften zur Tragödie, die keinerlei explizite Auseinandersetzung mit dem aristote-

[33] Ebd., S. 247.

[34] Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, a.a.O., S. 233.

[35] Ebd., S. 239.

[36] Ebd., S. 298. Zum Verhältnis Gerstenbergs zur Tradition des Kunstbegriffs vgl. Gerth, Studien zu Gerstenbergs Poetik, a.a.O., S. 68f.

[37] Herder, Shakespeare, a.a.O., S. 247.

[38] Zum Shakespeares-Tag, a.a.O., S. 227.

[39] Ebd., S. 226. In derselben Weise verfährt Schiller, wenn er in seiner Vorrede zur ersten Auflage der *Räuber* die »Kopie der wirklichen Welt« und »idealische Affektationen« einander gegenüberstellt, um erstere zu seinem Programm zu erheben: »Ich denke, ich habe die Natur getroffen« (Nationalausagabe [im folgenden zitiert NA], Bd. 3, S. 5-8, hier: S. 5f.).

lischen Modell zeigen. Insbesondere im Vergleich mit Lessing, der den letzten großen Entwurf eines Tragödienmodells vorgelegt und sich dabei intensiv mit Aristoteles befaßt hatte, muß dies auffallen. Schiller liest die *Poetik* überhaupt erst 1797,[40] also *nachdem* er seine Schriften zur Tragödie bereits verfaßt hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt bezieht Schiller aristotelische Vorstellungen lediglich mittelbar aus der jüngeren und älteren Trauerspieldiskussion in Deutschland, insbesondere aus Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*. Das *unreflektierte* Fortwirken aristotelischer Theoreme zeigt sich erstmals in der Schaubühnen-Rede aus dem Jahr 1784,[41] in der die Vielfalt jener Zwecke ausgemalt wird, die durch eine stehende Bühne zu erreichen seien.[42] So ist in dem »Wirkungskrais der Bühne«, den Schiller hierzu abschreitet, u.a. die Vorstellung der Katharsis präsent: »heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur, und treiben das Blut in frischeren Wallungen. Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer seinen eigenen aus, – der Glückliche wird nüchtern, und der Sichere besorgt. Der empfindsame Weichling härtet sich zum Manne, der rohe Unmensch fängt hier zum erstenmal zu empfinden an.«[43] Die Idee der Reinigung von Leidenschaften in Form eines Ausgleichs des Affekthaushalts steht jedoch völlig unvermittelt als eine Wirkung unter vielen, wobei Schiller sämtliche Vorstellungen aus der Tragödiendiskussion seit dem Barock in Anschlag bringt. So stelle die Schaubühne auch

[40] Zu Recht ausdrücklich betont in dem ergiebigen Beitrag von Hartmut Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20, 1976, S. 278-337, S. 280, Anm. 7.

[41] Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? NA 20, S. 87-100. 1785 erschien diese Vorlesung im 1. Heft der Rheinischen Thalia. Später arbeitete Schiller sie zum Aufsatz um, den er 1802 unter dem Titel *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* veröffentlichte.

[42] Drei Jahre zuvor hatte Schiller in *Über das gegenwärtige Teutsche Theater* (NA 20, S. 79-86) heftige Kritik an der deutschen Bühne geübt und die nunmehr so euphorisch ausgeführten Wirkungen ebenso energisch in Abrede gestellt: »So lang die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollst gespielt werden, so lang die Scenen des Jammers, der Furcht und des Schrecken, mehr dazu dienen den schlanken Wuchs, die netten Füsse, die Grazienwendungen der Spielerin zu Markte zu tragen, mit einem Wort, so lang die Tragödie mehr die Gelegenheitsmacherin verwöhnter Wollüste spielen muß [...], so lange mögen immer unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu seyn« (ebd., S. 81f.).

[43] Schaubühnen-Rede, a.a.O., S. 100. Vgl. auch ebd., S. 96, wo Schiller erklärt: »Sie [die Schaubühne] zieht uns künstlich in fremde Bedrängnisse, und belohnt uns das augenblickliche Leiden mit wollüstigen Thränen, und einem herrlichen Zuwachs an Muth und Erfahrung.« Bereits zuvor (S. 92) erwähnt Schiller »heilsame Schauer«, welche »die Menschheit ergreifen«.

»göttliche Ideale« »zur Nacheiferung« vor,[44] sei in der Lage, das »Herz gegen Schwächen zu schützen«,[45] halte »der großen Klasse von Thoren den Spiegel vor«,[46] mache mit den »Lastern bekannt«, so daß der Zuschauer »auf ihre Anschläge vorbereitet« sei,[47] stelle Schicksale vor und lehre »die große Kunst sie zu ertragen«;[48] außerdem leiste sie eine »Aufklärung des Verstandes«[49] und könne einen »großen Einfluß« »auf den Geist der Nation haben«.[50] Zwischen all diesen Funktionen, die nichtmals auf die Tragödie im speziellen, sondern auf das Theater als Institution insgesamt bezogen sind, verliert die Katharsis, die hier ohnehin nur als ein im Umlauf der allgemeinen Tragödiendiskussion befindliches Element verwendet wird, ihre zentrale Stellung für das Trauerspiel. Auch in den Tragödien-Abhandlungen der neunziger Jahre[51] zeigt sich aristotelisches Gedankengut, doch setzt sich Schiller hier wieder nicht mit der *Poetik*, die er zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht gelesen hatte, auseinander, sondern folgt unverkennbar den Bahnen von Lessings Mitleidsdramaturgie:[52] »Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung) welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitlied zu erregen.«[53]

[44] Ebd., S. 93.

[45] Ebd., S. 94.

[46] Ebd.

[47] Ebd., S. 95.

[48] Ebd., S. 96.

[49] Ebd., S. 97.

[50] Ebd., S. 99.

[51] Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, NA 20, S. 133-147; Ueber die tragische Kunst, NA 20, S. 148-170 (beide 1792); Vom Erhabenen inkl. Ueber das Pathetische, NA 20, S. 171-221 (1793); Ueber das Erhabene, NA 21, S. 38-54 (vermutlich zwischen 1793 und 1796 entstanden). Zur Datierung dieser Schriften vgl. Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, München 2000, Bd. 2, S. 87.

[52] Dies betont auch Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 296, S. 298, S. 300f. Angesichts der Abhängigkeit Schillers von Lessing scheint mir die Formulierung von Peter-André Alt (Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung, Tübingen/Basel 1994, S. 288), Schiller ziehe in seinen Schriften »nochmals sämtliche Register der aristotelischen Argumentation,« mißverständlich, ist es doch, wie Alt selbst zeigt, keineswegs die »Argumentation« der *Poetik*, die Schiller verwendet, sondern es sind lediglich einige Bestimmungen, die überdies in ganz unaristotelischer Weise eingesetzt werden. Ob dies andererseits dazu berechtigt, in Schillers Überlegungen »eine ganz neue, in keinerlei Hinsicht einen Rückbezug auf Aristoteles in Anspruch nehmende, Tragödientheorie« zu erblicken (Hans Wagner, Aesthetik der Tragödie: Von Aristoteles bis Schiller, Sonderausgabe, Würzburg 1987, S. 71), darf ebenfalls bezweifelt werden.

[53] Über die Tragische Kunst, a.a.O., S. 164. Vgl. auch Schillers Erläuterung seiner Definition (ebd., S. 164-168), und seine Ausführungen zum Mitleid und dessen Bedeutung für die Tragödie (S. 152ff.). Lessings Mitleidsbegriff taucht bereits in Schillers Schaubühnen-Rede

Indem Schiller in seiner Abhandlung erklärt, wie der Tragödiendichter ein Höchstmaß an Mitleid erregen könne, bleibt zwar die Grundrichtung der aristotelischen Wirkungsästhetik – wenn auch im Gefolge Lessings unter starker Vernachlässigung der Furcht – bestehen,[54] inhaltlich jedoch findet keine Auseinandersetzung mehr mit der *Poetik* statt, von der Schillers Tragödientheorie hätte Anregungen erfahren können.[55] Diese Phase der Aristoteles-Abstinenz ist zweifelsfrei eine Konsequenz der tragödientheoretischen Diskussion in den siebziger Jahren. Vorher wäre es schlechterdings undenkbar gewesen, sich in der von Schiller demonstrierten Intensität mit Problemen der Tragödie zu befassen, ohne dabei explizit und unmittelbar auf die *Poetik* zu rekurrieren.[56] Dies ist erst jetzt möglich, nachdem die Stürmer und Dränger – bei allem Respekt vor Aristoteles und der antiken

auf, wo er sich am deutlichsten in dem Fazit, »Menschlichkeit und Duldung fangen an der herrschende Geist unsrer Zeit zu werden« (S. 97), zeigt. Auch die Aufhebung des mittleren Helden resultiert aus Schillers Überlegungen zum Mitleid: »Zu einem weit höhern Grad steigt das Mitleid, wenn sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden. Dieß kann nur dann geschehn, wenn der letztere weder unsern Haß noch unsre Verachtung erreget, sondern wider seine Neigunge dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu werden« (Über die Tragische Kunst, a.a.O., S. 165). Wenige Zeilen später verstärkt Schiller die Bedeutung des durchweg tugendhaften Helden, indem er erklärt: »Diese Gattung des Rührenden wird noch von derjenigen übertroffen, wo die Ursache des Unglücks nicht allein nicht der Moralität widersprechend, sondern sogar durch Moralität allein möglich ist«. Auch hier zeigt sich der auf das Mitleid hin ausgerichtete Argumentationszusammenhang, in dem sich Schillers Stellungnahme zum Helden ergibt. Zur Moralität des tragischen Helden vgl. auch Schiller, Über das Pathetische, a.a.O., S. 212. Ein weiteres Element der *Poetik*, das aus Schillers Argumentation heraus Erwähnung findet ist das Verhältnis zwischen Handlung und Charakter; vgl. hierzu Über die Tragische Kunst, a.a.O., S. 165.

[54] Vgl. Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 298, u. Alt, Tragödie der Aufklärung, a.a.O., S. 288f.

[55] Reinhardt (Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 301) weist zu Recht darauf hin, daß Schiller in einigen frühen Äußerungen Aristoteles zwar namentlich erwähnt (vgl. Räuber-Vorrede, NA 3, S. 5) oder zitiert (vgl. Über Egmont, Trauerspiel von Goethe, NA 22, S. 200), seine Quelle dabei aber stets »stereotyp« und »unspezifisch« einsetzt: »Verwendung, Akzentuierung und Stufung der aristotelischen Begriffe weisen zurück auf den Diskussionshorizont des 18. Jahrhunderts, besonders auf die Lösung, die Lessing hervorgebracht hat.« Zu den Differenzen, die sich dabei zwischen Schiller und Aristoteles einstellen vgl. A. Schmitt, Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen. Hermeneutisch-kritische Anmerkungen zur Anwendung neuzeitlicher Tragikkonzepte auf die griechische Tragödie, in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), Antike Dramentheorien und ihre Rezeption, Stuttgart 1992, S. 191-213; und jüngst Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 123-140.

[56] Die Distanz von J. E. Schlegel zu Aristoteles stellt in diesem Zusammenhang eine Ausnahme dar, deren Hintergrund eigens zu untersuchen wäre. Allerdings ist dabei zu bedenken, daß sich Schlegels Überlegungen zu weiten Teilen auf Probleme des Dramas im allgemeinen, nicht aber auf die der Tragödie im speziellen beziehen.

Tragödie insgesamt – den Gültigkeitsanspruch poetologischer Regeln aus der Antike nachdrücklich auf diejenige Epoche eingeschränkt haben, in der sie entstanden waren.[57]

Freilich ist längst bekannt, daß Schiller 1797 schließlich doch die *Poetik* studierte, daß er sich im Rahmen dieses Studiums intensiv mit einzelnen dramaturgischen Bestimmungen der antiken Quelle auseinandersetzte und daß hierdurch seine eigene dramaturgische Arbeit maßgeblich beeinflußt wurde.[58] So konnte Hartmut Reinhardt eine ganze Reihe von Aspekten in Schillers Dramen identifizieren, die unter aristotelischem Einfluß stehen. Hierzu gehören die Versform sowie das Verhältnis von breitem Rededuktus und Handlung im *Wallenstein*, die Akten-Einteilung im *Malteser*-Drama und die Handlungsführung in *Maria Stuart*.[59] Angesichts dieses Einflusses aristotelischer Vorstellungen auf Schillers Dramen wäre es verfehlt zu behaupten, der Sturm und Drang hätte die aristotelische Poetik gänzlich aus der deutschen Tragödiendiskussion verabschiedet. Daß keine unmittelbare Auseinandersetzung mit den dramaturgischen Bestimmungen des Aristoteles mehr stattfindet, ist vielmehr eine *vorübergehende* Wirkung der Diskussion in den siebziger Jahren. Daneben zeigt diese Diskussion jedoch auch *bleibende* Wirkung. Und die äußert sich in dem spezifischen Zugriff auf die *Poetik*, den Schillers Aristoteles-Lektüre im Jahr 1797 zu erkennen gibt. Schiller teilt hier nämlich die Auffassung der Stürmer und Dränger, daß Aristoteles mit all seinen Ausführungen zu dramaturgischen Merkmalen der Tragödie letztlich deren *Wesen* ins rechte Licht gesetzt habe. So schreibt er in einem viel zitierten Brief an Goethe:

> Ich bin mit dem Aristoteles sehr zufrieden, und nicht bloß mit ihm, auch mit mir selbst; es begegnet einem nicht oft, daß man nach Lesung eines solchen nüchternen Kopfs und kalten Gesetzgebers den innern Frieden nicht verliert. Der Aristoteles ist ein wahrer Höllenrichter für alle, die

[57] Lenz (Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 432) bringt diese für den Sturm und Drang so charakteristische Verbindung von Respekt und Skepsis polemisch auf den Punkt: »Ich habe eine große Hochachtung für den Aristoteles, obwohl nicht für seinen Bart.«

[58] »Auch das Studium des Aristoteles […] gilt ganz vorrangig Fragen des dichterischen ›Handwerks‹, und es ist geprägt von größter Hochachtung vor dem in der Poetik aufbewahrten Wissen um dramatische Techniken und Verfahrensweisen« (Werner Frick, Schiller und die Antike, in: Helmut Koopmann [Hrsg.], Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 91-116, Zit. S. 110).

[59] Vgl. Reinhardt, Schillers *Wallenstein* und Aristoteles, a.a.O., S. 281-284, wo auch briefliche Äußerungen Schillers als Beleg für diese Einflüsse herangezogen werden. Zum Einfluß von Aristoteles auf Schiller vgl. überdies Max Kommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 4. Aufl. Frankfurt/M. 1970, S. 195f. sowie ders., Schiller als Psychologe, in ders., Geist und Buchstabe der Dichtung, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1956, S. 220ff.

> entweder an der äusern Form sklavisch hängen, oder die über alle Form sich hinweg setzen. Jene muss er durch seine Liberalität und seinen Geist in beständige Widersprüche stürzen, denn es ist sichtbar, wieviel mehr ihm um das Wesen als um alle äusere Form zu thun ist, und diesen muß die Strenge fürchterlich seyn, womit er aus der Natur des Gedichts und des Trauerspiels ins besondere seine unverrückbare Form ableitet. Jetzt begreife ich erst den schlechten Zustand in den er die französischen Ausleger und Poeten und Critiker versetzt hat: auch haben sie sich immer vor ihm gefürchtet, wie die Jungen vor dem Stecken. Schakespeer, soviel er gegen ihn wirklich sündigt, würde weit beßer mit ihm ausgekommen seyn, als die ganze französische Tragödie.[60]

Hier zeigt sich die zentrale Vorstellung, mit der sich die Stürmer und Dränger seinerzeit vom Regelkorsett der Aufklärung bzw. des französischen Klassizismus befreit hatten – allerdings in leicht variierter Form. Zunächst fällt auf, daß auch Schiller zwischen der »äusern Form«, also den dramaturgischen Merkmalen, und dem »Wesen« bzw. der »Natur« des Trauerspiels unterscheidet; mit der Gegenüberstellung von Franzosen, die um die Form bemüht sind, und Shakespeare, der auf das Wesen dringt, wird überdies ein Topos der Tragödiendiskussion in den siebziger Jahren aufgriffen. Daß dem *Wesen* der Tragödie dabei größere Bedeutung zugemessen wird als der *Form*, äußert sich eindeutig in Schillers Behauptung, es sei »sichtbar, wieviel mehr ihm [= Aristoteles] um das Wesen als um alle äusere Form zu thun ist.« Hier also zeigt sich das wenige Jahre zuvor geweckte Interesse am Wesen der Tragödie bereits auf dem Vormarsch. Allerdings werden dabei die dramaturgischen Bestimmungen der *Poetik* rehabilitiert: Immerhin erscheint Aristoteles hier als ein »Höllenrichter« nicht nur für diejenigen, die »an der äusern Form sklavisch hängen«, sondern ebenso für diejenigen, »die über alle Form sich hinweg setzen.« Diese Rehabilitierung formaler Kriterien läuft zwar einerseits der generellen Regel-Kritik des Sturm und Drang zuwider, sie beruht jedoch andererseits auf

[60] Schiller an Goethe, 5. Mai 1797, NA 29, S. 72. Was im folgenden von Schiller behauptet wird, kann auf Goethe übertragen werden, der die *Poetik* kurz vorher gelesen und Schiller auf der Grundlage dieser Lektüre geschrieben hatte: »Es ist sehr merkwürdig, wie sich Aristoteles bloß an die Erfahrung hält und dadurch, wenn man will, ein wenig zu materiel wird, dafür aber auch meistens desto solider auftritt. So war es mir auch sehr erquickend zu lesen mit welcher Liberalität er die Dichter gegen Grübler und Kritler in Schutz nimmt, immer nur aufs wesentliche dringt und in allem andern so lax ist, daß ich mich an mehr als Einer Stelle verwundert habe« (Goethe an Schiller, 28. April 1797, NA 37,1, S. 16). Goethe hatte die *Poetik* in der Übersetzung von Curtius bereits Ende der sechziger Jahre beiläufig zur Kenntnis genommen, gesteht rückblickend allerdings, er habe damals »von dem Sinne des Werks gar nichts begriffen« (an Schiller, 6. Mai 1797, NA 37.1, S. 20).

der in den siebziger Jahren etablierten Vorstellung, daß Aristoteles die äußere Form der Tragödie aus deren »Natur« abgeleitet habe. Während die Stürmer und Dränger diese Vorstellung noch einsetzten, um sich von dem Regelanspruch der *Poetik* auf die Gegenwart zu befreien, stellt das aufklärerische Regelkorsett für Schiller kein Problem mehr dar.[61] Auf diese Weise gewinnt die Vorstellung, daß der Ursprung aller Gattungsmerkmale der Tragödie in deren Wesen zu finden sei, an Eigenwert.

Das Interesse am Wesen der Gattung ist dabei sich zu verselbständigen. Auch in Schillers Ausführungen zur Empirie des Aristoteles kann man es finden:

> Seine ganze Ansicht des Trauerspiels beruht auf empirischen Gründen: er hat eine Masse vorgestellter Tragödien vor Augen, die wir nicht mehr vor Augen haben, aus dieser Erfahrung heraus raisoniert er, uns fehlt größtentheils die ganze Basis seines Urtheils. Nirgends beinahe geht er von dem Begriff, immer nur von dem Factum der Kunst und des Dichters und der Repraesentation aus, und wenn seine Urtheile, dem Haupt-Wesen nach, ächte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu danken, daß es damals Kunstwerke gab, die durch das Factum eine Idee realisierten, oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machten.[62]

Auch hier klingt ein Topos des Sturm und Drang an: Aristoteles leitet seine Urteile nicht »von dem Begriff« ab, was Gottscheds Vorstellung einer »critischen«, d.h. vernunftbasierten, mithin zeitlos gültigen Poetik entspräche, sondern aus der »Erfahrung«, dem »Factum der Kunst«, das zu einer bestimmten Zeit existiert. Dieses »Factum« aber, die konkrete Tragödie also, realisiert eine »Idee« und macht ihre »Gattung« »vorstellig«, was nichts anderes heißt, als daß sie das *Wesen* der Gattung konkretisiert. Um einen weiteren Beleg für Schillers Interesse an diesem Wesen anzuführen, sei schließlich noch auf den Brief an Körner hingewiesen, in dem nochmals auf den Punkt gebracht wird, was gegenüber Goethe bereits zum Ausdruck kam. Hier heißt es von Aristoteles: »Er dringt mit Festigkeit und Bestimmtheit auf das Wesen, und über die äussern Dinge ist er so lax als man seyn kann. Was er vom Dichter fodert, muß dieser von sich selbst fodern, wenn er irgend weiß was er will, es fließt aus der Natur der Sache.«[63]

[61] Der Ausdruck »Regel« findet überhaupt keine Verwendung mehr; statt dessen ist stets von der »äusern Form« die Rede.

[62] Schiller an Goethe, 5. Mai 1797, NA 29, S. 73.

[63] Schiller an Körner, 3. Juni 1797, NA 29, S. 82

Das zunehmende Interesse am Wesenhaften ist keineswegs auf Schillers Aristoteles-Lektüre beschränkt, sondern charakterisiert überdies seinen (und Goethes) Zugriff auf das Drama insgesamt.[64] In dem Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* etwa, der die Ergebnisse einer kurzen brieflichen Diskusssion zwischen Schiller und Goethe zusammenfaßt,[65] wird die Gattungsgrenze zwischen Epik und Dramatik durch ein einziges Merkmal bestimmt: »ihr großer wesentlicher [!] Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.«[66] In derselben Weise tritt die Konzentration auf das Wesen der Gattung in Goethes Abhandlung *Shakespeare und kein Ende* hervor. Nachdem Goethe hier betont hat, Shakespeare spreche »durchaus an unsern innern Sinn« und seine Stücke enthielten »viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort«,[67] setzt er die Stücke des Engländers in Beziehung zu den Tragödien der Antike sowie der Gegenwart. Der Vergleich, den er hierzu zwischen Altertum und Neuzeit anstellt, um Shakespeare schließlich eine Verknüpfungsfunktion zwischen beiden zuzuschreiben, bewegt sich ganz und gar auf der Ebene der Wesensbestimmung. So heißt es über den »durchgreifenden Unterschied«: »Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neuern zwischen Wollen und Vollbringen.«[68] Und von Shakespeare sagt Goethe, er sei »von den Alten durch eine ungeheure Kluft getrennt, nicht etwa der äußern Form nach, welche hier ganz zu beseitigen ist, sondern dem innersten, tiefsten Sinne nach.«[69]

Im Zentrum der bisher skizzierten Entwicklung stand die Öffnung der Tragödiendiskussion für das Wesen der Tragödie. Um den nächsten Schritt zu einer Philosophie des Tragischen zu skizzieren, ist es ratsam, sich zunächst die Kontinuität vor Augen zu führen, die der bisherigen Phase trotz aller Akzentverschiebungen innewohnt. Auch wenn die Tragödiendiskussion im Sturm und Drang die Differenz zwischen dem Wesen und den

[64] Vgl. hierzu Siegfried Sudhof, Der Begriff der Tragödie und des Tragischen bei Schiller, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 19, 1978, S. 65-76.

[65] Vgl. Goethe an Schiller, 23. u. 27. Dezember 1797, NA 37.1, S. 198f. u. S. 204-206; Schiller an Goethe, 26. u. 29. Dezember 1797, NA 29, S. 176-180.

[66] Goethe und Schiller, Über epische und dramatische Dichtung, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 249 (Hervorhebung im Original).

[67] Goethe, Shakespeare und kein Ende, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, beide Zitate: S. 288.

[68] Ebd., S. 292. Was genau Goethe mit dieser Unterscheidung meint, darf für unsere Zwecke vernachlässigt werden. Wichtig ist, daß die Unterscheidung das Wesen, nicht aber die Form der Tragödie betrifft. Zur Erläuterung der Begriffe »Sollen«, »Wollen« und »Vollbringen« siehe ebd., S. 291.

[69] Ebd., S. 291.

Merkmalen der Tragödie etabliert, so bleibt die Diskussion bis hin zu Schiller nach wie vor auch an den dramaturgischen Merkmalen der Gattung interessiert. Prominente Belege hierfür sind die Angriffe auf die Lehre von den drei Einheiten und das Handlungsprimat durch Lenz und den jungen Goethe sowie Schillers erste Begegnung mit der aristotelischen Poetik, denn in dem bereits angeführten Brief an Goethe vom 5. Mai 1797 äußert sich Schiller nicht nur über das Verhältnis von Wesen und äußerer Form bei Aristoteles, sondern zudem auch (durchweg zustimmend übrigens) über einzelne dramaturgische Elemente des aristotelischen Modells, wie etwa das Handlungsprimat und das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte.[70] Die Öffnung der Diskussion für das *Wesen* der Tragödie geht also keineswegs mit einer Abkehr von deren Merkmalen einher. Kontinuität der Diskussion zeigt sich zudem in einem Punkt, der so selbstverständlich erscheint, daß er Gefahr läuft übergangen zu werden: Alle bisher skizzierten Ausführungen, ganz gleich ob zum Wesen oder den Merkmalen der Tragödie, beziehen sich ausnahmslos auf die Tragödie als eine literarische Gattung. Dieses Merkmal stellt sich geradezu zwangsläufig ein, wurden doch sämtliche Beiträge in dem Bemühen formuliert, Probleme der Tragödien*produktion* zu erörtern. Dennoch sei an dieser Stelle ausdrücklich auch auf diesen Aspekt hingewiesen, denn er wird sich im nächsten Schritt der hier zu zeigenden Entwicklung wandeln.

Dieser Schritt wird von der Philosophie vollzogen. Die Ästhetik des Idealismus greift das von der Poetik eingeleitete Interesse am Wesen der Tragödie auf, verliert dabei jedoch in zunehmendem Maße die literarische Gattung aus dem Blick. Bezeichnend hierfür ist sowohl die Vernachlässigung dramaturgischer Bestimmungen als auch die Verlagerung des Interesses am Wesen der Tragödie als einer literarischen Gattung zu einem Interesse am Tragischen als Existenzbedingung. Die Tragödie bleibt zwar Gegenstand der Diskussion, doch die Ideen, die anhand dieses Gegenstandes entwickelt werden, beziehen sich auf die menschliche Existenz schlechthin und übersteigen damit von vorneherein den poetologischen Rahmen. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* illustrieren den Ansatz dieses Wandels. Hier wird zwar die Tragödie noch als literarische Gattung untersucht, doch zu einer Bestimmung ihrer Merkmale oder ihres Wesens kommt es kaum noch. Statt dessen sind sämtliche Überlegungen in erster

[70] »Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.
Wie er die Poesie und die Geschichte miteinander vergleicht und jener eine größere Wahrheit als dieser zugesteht, das hat mich auch sehr von einem solchen VerstandesMenschen erfreut« etc. (Schiller an Goethe, 5. Mai 1797, NA Bd. 29, S. 74).

Linie auf das »ursprünglich Tragische« ausgerichtet.[71] Dieses bestehe darin, daß innerhalb einer »Kollision« zweier handelnder Subjekte »beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebensosehr in *Schuld* geraten.«[72] Grund dieses tragischen Konflikts sei, daß die »sittliche Substanz« eine »Totalität *unterschiedener* Verhältnisse und Mächte« darstelle, die nur »in tatlosem Zustande« in Harmonie existieren können. Sobald sich aber diese Totalität ihrem Wesen gemäß »zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung« umsetzte, werde die ihr innewohnende »Unterschiedenheit« von einzelnen Individuen »ergriffen«, die so notwendig in »Entgegensetzung und Kollision« geraten. Zu lösen sei der tragische Konflikt allein dadurch, daß die »Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Individualität« wiederhergestellt werde.[73]

[71] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde., in: ders., Werke, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1993, Bd. 13-15, hier: Bd. 15, S. 523. Die Vorlesungen wurden zwischen 1820 und 1828 vier mal in Berlin gehalten und 1835 von H. G. Hotho in drei Bänden herausgegeben. 1842 erschien eine verbesserte Auflage, die der hier benutzten Ausgabe zugrundeliegt. Hegels Interesse gilt freilich schon im Ansatz nicht der Tragödie als solcher, sondern vielmehr einem »System der einzelnen Künste« (so der Titel des 3. Teils der Vorlesungen, Bd. 14, S. 243), als deren Bestandteil sie in der letzten Verzweigung erscheint. Dem dialektischen Dreischritt von These, Antithese und Synthese folgend, unterscheidet Hegel zunächst zwischen Architektur (ebd., S. 266ff.), Skulptur (ebd., S. 351ff.) und den »romantischen Künsten« (Bd. 15, S. 11ff.), die sich ihrerseits aus der Malerei (ebd., S. 16ff.), der Musik (ebd., S. 131ff.) und schließlich der Poesie (ebd., S. 222ff.) zusammensetzen, wobei letztere in epische, lyrische und dramatische Gattungen untergliedert wird. Die Ausführungen zum Drama formieren sich zunächst im dialektischen Spannungsfeld zwischen Epos und lyrischem Gedicht, wobei ihm die »Vermittlung des epischen und lyrischen Prinzips« (S. 476) zugesprochen wird, indem es sich durch die Objektivierung subjektiver Motive zum Epos und durch die Motivierung der Handlung aus dem Subjekt heraus zur Lyrik neigt (ebd., S. 477ff.). Auch die Ausführungen, deren Gegenstand das »Drama als konkretes Kunstwerk« (ebd., S. 481) ist, bewegen sich ganz im Rahmen der dialektischen Argumentation. So ergeben sich z.B. die drei Einheiten daraus, daß dem Drama einerseits die »epische Grundlage« fehlt, andererseits sich die Charaktere »nicht in bloß lyrischen Einzelheiten aussprechen«, sondern in gegenseitigem Aufeinanderbezogensein erscheinen (ebd., S. 482). In der letzten dialektischen Verzweigung des ästhetischen Systems auf dem Gebiet der dramatischen Poesie wird diese in Tragödie, Komödie und Drama als »Mittelstufe zwischen diesen beiden ersteren Arten«(ebd., S. 521) ausgegliedert, wobei sich das »Prinzip« der Unterteilung aus dem »Verhältnisse« herleitet, »in welchem die Individuen zu ihrem Zwecke und dessen Inhalt stehen« (ebd., S. 520). Hier erst ist der Punkt erreicht, an dem die Tragödie Aufmerksamkeit erfährt.

[72] Ebd., S. 523 (Hervorhebung im Original).

[73] Ebd., S. 524.

Das Interesse am Tragischen äußert sich am deutlichsten in Hegels philosophischer Applikation des aristotelischen Satzes, »daß sie [= die Tragödie] *Furcht* und *Mitleid* erregen und reinigen solle.«[74] Aristoteles erscheint dabei nämlich als Philosoph, der »nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens«, sondern vielmehr an »das Prinzip des *Inhalts*, dessen kunstgemäße Erscheinung diese Empfindungen reinigen soll«, gedacht hat.[75] Auf diese Weise werden die tragischen Affekte, die bis hin zu Schiller eine prominente Stellung in der Tragödiendiskussion innehatten, in tragische Existenzbedingungen verwandelt, die das Maß des bloß affektischen bei weitem übersteigen:

> Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er, wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selber aufruft.[76]

Auch das Mitleid meine nicht die »gewöhnliche Rührung«, mit der »besonders die kleinstädtischen Weiber gleich bei der Hand« sind, sondern es bezeichne vielmehr »die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden sein muß.« Der nicht-affektischen, idealischen Qualität von Furcht und Mitleid entsprechend, wird schließlich auch die Reinigung als ein Phänomen von höchst ideeller Qualität aufgefaßt, das von der Vorstellung eines Eingriffs in den Affekthaushalt weit entfernt ist. Statt dessen zeigt sie sich in dem

> Gefühl der *Versöhnung*, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.[77]

[74] Ebd.

[75] Ebd., S. 525 (Hervorhebung im Original).

[76] Ebd., wie auch die folgenden Zitate.

[77] Ebd., S. 526 (Hervorhebung im Original). Mit der Verschiebung vom Affektischen zum Idealischen, vom bloßen Empfinden zur Einsicht in das harmonische Ganze der Welt, verlieren Furcht und Mitleid sowie deren Reinigung ihre moralische Funktion. Diese war stets an die Wirkung der Affekte gebunden und büßt somit ihre Grundlage ein. Am deutlichsten zeigt sich der Verlust der moralischen Tragödienwirkung in der *Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, in der sich Goethe 1827 noch einmal mit der Katharsis auseinandersetzt. Dabei wendet er sich nachdrücklich gegen die Vorstellung eines im Zuschauer mithin moralisch wirksamen Rei-

Hegels philosophisch-ästhetisches Interesse an der Tragödie, das die von Schiller und Goethe geführte Diskussion über das Wesen der Gattung in eine Untersuchung des Tragischen als Existenzbedingung überführt, wirkt sich folgenreich auf die weitere Entwicklung der Tragödiendiskussion aus. Schon der Ausdruck »*Tragödien*diskussion« ist in diesem Zusammenhang nur noch bedingt zutreffend, denn obwohl die Tragödie zwar weiterhin den Gegenstand der Auseinandersetzung darstellt, zeigen die Überlegungen, die hierdurch stimuliert werden, kaum noch Bezug zur literarischen Gattung. Wenn sich Friedrich Theodor Vischer in seiner seit 1846 erscheinenden Ästhetik etwa mit dem Tragischen befaßt, so steht seine Untersuchung der Sache nach ganz und gar auf der Grundlage des deutschen Idealismus. Eröffnet wird das Tragische durch die als »wirkliche Schuld« aufgefaßte »verletzende Trennung« des seinem »subjektiven Willen« gemäß handelnden Individuums aus dem »Komplex der allgemeinen Objektivität oder Notwendigkeit«.[78] Dieser »Verletzung« des Ganzen durch das Subjekt folgt der »Gegenschlag des verletzten Ganzen gegen den Verletzenden: eine Saat des Übels, die ihm Leiden trägt.«[79] Der erste Schritt, die Handlung des Subjekts, ist durch den zweiten, den Gegenschlag des Ganzen, jedoch »nicht schlechtweg aufgehoben, die objektive Folgenreihe überdauert das Subjekt und muß sich dem wahren Begriffe des Ganzen als einer sittlichen Einheit gemäß in diesem Fortgange von der durch das Subjekt ihm gegebenen Vereinzelung reinigen«, wodurch »volle Versöhnung« erreicht ist.[80] Vischer resümiert: »Diese ganze Bewegung heißt das Schicksal oder

nigungsprozesses: »Wie konnte Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels redet, an die Wirkung und, was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde? Keineswegs!« (Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 343). Aristoteles habe vielmehr eine »Ausgleichung«, eine »Versöhnung« (ebd., S. 343) von Furcht und Mitleid gemeint, die »auf dem Theater geschieht« (ebd., S. 345) also auf die Tragödie als Kunstwerk beschränkt bleibt. Hier zeigt sich mit aller Deutlichkeit die idealistische Auffassung des in sich ruhenden, in sich abgeschlossenen Kunstwerks, das seine ästhetische Wirkung unabhängig von jeder direkten, pragmatischen Einwirkung auf den Zuschauer entfaltet. Indem die Katharsis, nunmehr verstanden als »aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird«, dieser Auffassung einverleibt wird, verliert sie zugleich ihren Anspruch auf moralische Wirksamkeit: »Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geist des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung auklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen« (ebd., S. 345).

[78] Friedrich Theodor Vischer, Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen, 2. Aufl., hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, Bd. 1, S. 305.

[79] Ebd., S. 308.

[80] Ebd., S. 312.

das Tragische.«[81] So sehr diese Analyse inhaltlich mit der Hegelschen Untersuchung übereinstimmt, so maßgeblich unterscheidet sie sich hiervon in ihrem Verhältnis zur Tragödie: Während Hegel seine Überlegungen zum Tragischen noch am Gegenstand der Tragödie entwickelt hat, behandelt Vischer das Tragische vollkommen getrennt von der Tragödie; es wird im ersten Teil seiner Ästhetik, der »Metaphysik des Schönen«, untersucht, wohingegen die Tragödie im zweiten Teil erscheint, der die literarischen Gattungen zum Gegenstand hat. Dieser Ablösungsprozeß ist am ehesten als Reflex auf die Ästhetik des Idealismus zu verstehen. Im Zuge der Verschiebung des Interesses an der Tragödie zu einem Interesse am Tragischen entwickelte Hegel einen Tragik-Begriff, der von Anfang an in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Tragödie stand. Das Tragische wurde zwar noch in Verbindung mit der Tragödie diskutiert, es überstieg jedoch schon zu diesem Zeitpunkt deren Sphäre, bezeichnete es doch keineswegs die spezifische Wirkung einer einzelnen literarischen Gattung, sondern vielmehr eine Weltauffassung, die sich auf das menschliche Leben schlechthin bezog. Einen solchen Begriff vom Tragischen weiterhin auf der Grundlage der Tragödie zu diskutieren, hätte bedeutet, ihn zu beschneiden; er ist zu umfassend, zu groß, zu allgemein geworden, als daß ihn der kleine Weltausschnitt, den eine literarische Gattung darstellt, weiterhin tragen könnte. Es ist daher nur konsequent, wenn Vischer ihn getrennt von der Tragödie untersucht und so den letzten Schritt der hier darzustellenden Entwicklung vollzieht: Das Tragische wird aus dem poetologischen Rahmen gelöst, der ihm längst zu eng geworden ist. Der Begriff des Tragischen hat sich verselbständigt. In beträchtlicher Distanz zu seinen poetologischen Wurzeln steht er somit der philosophischen Diskussion des 19. Jahrhunderts zur Verfügung.

Diese Diskussion zu verfolgen, bleibt anderen Untersuchungen vorbehalten, ging es in dem vorliegenden Beitrag doch in erster Linie darum, eine der poetikgeschichtlichen Voraussetzungen für den Umschwung von einer Theorie der Tragödie in eine Philosophie des Tragischen zu beleuchten. Im Rahmen einer solchen Fragestellung wäre abschließend allenfalls zu klären, welchen Einfluß die Verselbständigung des Tragischen fortan auf die Poetik der Tragödie zeigte. Da dieses Problem weit mehr Aufmerksamkeit beansprucht, als hier aufgewendet werden kann, sei lediglich der Fluchtpunkt umrissen, auf den die tragödienpoetologische Diskussion seit der Verselbständigung des Tragik-Begriffs zusteuert (wobei man mit Blick auf Brechts Theorie des epischen Theaters freilich von einem vorläufigen Fluchtpunkt wird sprechen müssen). Diente zu Beginn des 19. Jahrhun-

[81] Ebd., S. 315.

derts die Tragödie noch als Grundlage, auf der das Tragische erörtert wurde, so kehrt das zunehmende Interesse am Tragischen dieses Verhältnis allmählich in sein Gegenteil um. Gustav Freytag etwa widmet in seiner Dramenpoetik, die zumal den Titel *Technik* [!] *des Dramas* trägt, der Frage »Was ist tragisch?«[82] ein ganzes Kapitel. Wie sehr die dramaturgischen Überlegungen dabei von der Grundlage des Tragischen ausgehen, wird offenkundig, wenn Freytag behauptet: »was aus dem Drama herausleuchtet, ist nur der Abglanz seiner [= des Dichters] eigenen Auffassung der größten Weltverhältnisse. Es läßt sich nicht lehren, es läßt sich nicht in das einzelne Drama hineinfügen, wie eine Rolle oder Scene.«[83] Dieser Auffassung entspricht die geradezu programmatische Vernachlässigung dramaturgischer Bestimmungen:

> Deshalb wird hier als Antwort auf die Frage, wie ein Dichter seine Handlung zusammenfügen müsse, damit sie in diesem Sinne tragisch werde, der ernst gemeinte Rath gegeben, daß er darum wenig zu sorgen habe. Er soll sich selbst zu einem tüchtigen Mann machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen, welcher kräftige Charaktere in großem Kampf darbietet, und soll die wohltönenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung, Andern überlassen. Es ist zuweilen unklarer Most, in ehrwürdige Schläuche gefüllt. Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht.[84]

Daß ein solcher Zugang zur Tragödie trotz des explizit poetologischen Rahmens, in dem er entwickelt wird, kaum noch Raum für die Untersuchung dramaturgischer Anforderungen läßt, äußert sich am deutlichsten in Freytags Ausführungen zum Tragischen in seiner »technischen« Gestalt, also jener »Art von dramatischen Wirkungen, welche an gewissen Stellen des Dramas entweder nützlich oder unentbehrlich sind«:[85] Sie beschränken sich auf die Peripetie, die hier »tragisches Moment«[86] heißt und die Anagnorisis, also »Erkennungsscenen«.[87] Noch bevor sich Freytag allerdings der technischen Seite des Trauerspiels überhaupt zuwendet, erfährt die »physiologische Bedeutung« des Tragischen Betrachtung, also jene »eigentümliche Gesammtwirkung, welche ein gelungenes Drama

[82] Gustav Freytag, Die Technik des Dramas (1863), 6. verb. Aufl., Leipzig 1890, S. 76.
[83] Ebd., S. 77.
[84] Ebd.
[85] Ebd., S. 78.
[86] Vgl. ebd., S. 85-90.
[87] Vgl. ebd., S. 90-92.

großen Stils auf die Seelen der Hörer ausübt.«[88] Dabei steht zwar die Katharsis im Mittelpunkt, sie wird jedoch von der Vorstellung einer Reinigung befreit[89] und über die Auffassung eines ästhetisch verstandenen Miterlebens ganz und gar in das idealistische Konzept des Tragischen überführt. So erklärt Freytag zunächst: »Der dramatische Dichter zwingt den Hörer zum Nachschaffen«, um diese Wirkung schließlich in den Bereich des Tragischen zu leiten: »Und diese Aufregung der schaffenden Kräfte wird bei dem Drama der Neuzeit allerdings noch von einem milderen Licht durchstrahlt. Denn eng damit verbunden ist uns die erhebende Empfindung von der ewigen Vernunft in den schwersten Schicksalen und Leiden des Menschen. Der Hörer fühlt und erkennt, daß die Gottheit, welche sein Leben leitet, auch wo sie das einzelne menschliche Dasein zerbricht, in liebevollem Bündniß mit dem Menschengeschlecht handelt, und er selbst fühlt sich schöpferisch gehoben, als einig mit der großen, weltlenkenden Gewalt.«[90] Hier nun zeigt sich deutlich, daß auch die Tragödientheorie weitgehend in Betrachtungen des Tragischen verhaftet bleibt. In Punkten, an denen die Poetik des 18. Jahrhunderts klare Vorstellungen davon entwickelte, auf welche Weise und durch welche Mittel das Trauerspiel zu wirken habe, gleitet die poetologische Tragödiendiskussion nunmehr in philosophische Untersuchungen über das Wesen des Tragischen als Seinsverfassung ab, die sämtliche konkret dramaturgischen Bestimmungen überflüssig erscheinen lassen. Damit hat sich der Begriff des Tragischen nicht nur von seinem poetologischen Ursprung verabschiedet, sondern er trägt überdies – in einer Art Rückkoppelung – zur Konstituierung des poetologischen Tragödienbegriffs im 19. Jahrhundert bei.

[88] Ebd., S. 78.
[89] Vgl. ebd., S. 83.
[90] Ebd., S. 84.

NATALIE BINCZEK

# GEWÄNDER

## Grenzbestimmung des Werks in Herders *Plastik*

### TASTEN IM KONJUNKTIV

Herders 1778 in der zweiten Fassung erschienene und, wie dem Titelblatt zu entnehmen, bereits »größtenteils in den Jahren 1768-70« geschriebene *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* verweist auf die erste Fassung von 1770 sowie auf das *Vierte kritische Wäldchen* als Vorstufen der auch hier entfalteten Ästhesiologie zurück. Die poetologische Tradition stellt die schönen Künste den schönen Wissenschaften, mithin die Visualität der Bildhauerei, aber ebenso auch der Malerei, auf der einen Seite der Sprachbedingtheit der Dichtkunst auf der anderen Seite gegenüber: Ein Schema, welches noch Lessings Paragone im *Laokoon* zugrundeliegt. Herders sinnesphysiologischer Ansatz fokussiert hingegen eine andere, nämlich die philosophie- und medizingeschichtlich hergeleitete Unterscheidung zwischen Sehen und Tasten. Diese erklärt er zum Primat seiner Beobachtungen. Dabei wendet er sie zunächst auf die Formen ästhetischer Rezeption an, bevor er sie in einem zweiten Schritt auf die Darstellungsformen der Künste überträgt. Auf diese Weise führt er eine bis dahin zwar viel diskutierte,[1] von der ästhetischen

[1] Vor allem unter Bezugnahme auf das Molyneux-Problem hat sich die Diskussion über das Verhältnis von Sehen und Tasten seit dem 17. Jahrhundert entfaltet. Siehe dazu: John Locke, Versuch über den menschlichen Verstand [1689], auf C. Wincklers Übers. beruhende Neuausg., 5. Aufl., Hamburg 2000, S. 162: »Zur Erläuterung des Gesagten möchte ich hier ein Problem des höchst scharfsinnigen und eifrigen Förderers realer Erkenntnis, des gelehrten und vortrefflichen Herrn Molyneux einschalten; er war so gütig, mir dies vor einigen Monaten brieflich mitzuteilen. Es handelt sich um folgendes: Denken wir uns einen *Blindgeborenen*, der jetzt erwachsen ist und mit dem Tastsinn zwischen einem Würfel und einer Kugel von gleichem Metall und annähernd gleicher Größe hat unterscheiden *lernen*, so daß er bei Berührung der beiden Gegenstände zu sagen vermag, welches der Würfel und welches die Kugel sei. Nehmen wir weiter an, Würfel und Kugel würden auf einen Tisch gestellt und der Blinde würde sehend, so fragt es sich nun, ob er nun *durch den Gesichtssinn, schon vor der Berührung der Gegenstände*, Kugel und Würfel unterscheidet und angeben könnte, welches


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-007 | CC BY-NC-ND 4.0

Reflexion jedoch unbemerkt gebliebene Feindifferenzierung in das System der schönen Künste ein.[2] Wo Lessing noch strukturelle Homologien zwischen Malerei und Bildhauerei unterstellt, dort weist Herder folgenreiche Unterscheidungen nach.

Das im Untertitel angeführte Pygmalion-Motiv deutet auf eine Vielzahl von Referenztexten des 18. Jahrhunderts hin, in welchen an der zum Leben erwachten Statue die Entwicklung und Spezifikation der Sinne verhandelt wird, besonders aber auf Condillacs *Traité des sensations.*[3] Zudem fängt die Schrift mit einem expliziten Verweis auf »[j]ene[n] Blindgeborene[n], den *Diderot* bemerkte,«[4] an. Bereits im ersten Satz beruft sich Herder auf eine Position, deren zentrale Bedeutung in der Emanzipation des Gefühls vom Gesicht besteht.[5] Diderot und Condillac haben gleichermaßen, obschon mit unterschiedlichen Akzentsetzungen, an einer Aufwertung der Haptik gearbeitet. Ein Programm, dem auch die *Plastik* verpflichtet ist. Über diesen, die hierarachische Ordnung der Sinne betreffenden

die Kugel und welches der Würfel sei. Der scharfsinnige und einsichtsvolle Fragesteller beantwortet die Frage mit nein.« An der Diskussion dieser Frage haben sich u.a. auch Gottfried Wilhelm Leibniz in den *Neuen Abhandlungen über den menschlichen Verstand,* Voltaire in *Eléments de Philosophie de Newton* sowie Berkeley in *An Essay Towards a New Theory of Vision,* Diderot in *Lettre sur les aveugles* und Condillac in *Traité des sensations* beteiligt. Erwähnt sei auch Jean-Bernhard Mérians *Sur le problème de Molyneux,* eine Abhandlung, welche in vier Teilen zwischen 1770 und 1774 in *den Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale de Sciences et Belles-Lettres* erschienen ist. Noch Hermann von Helmholtz wird in seiner *Physiologischen Optik* (1856) auf diesen Fall zu sprechen kommen. Siehe dazu die Forschungsliteratur, vor allem: John W. Davis, The Molyneux Problem, in: Journal of the History of Ideas XXI,3, 1960, S. 392-408; William R. Paulson, Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France, Princeton, New Jersey 1987.

[2] Vgl. dazu Bernhard Schweitzer, J. G. Herders ›Plastik‹ und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung, Leipzig 1948.

[3] Etienne Bonnot de Condillac [1754], Traité des sensations, in: ders., Œuvres philosophiques de Condillac, texte établi et présenté par Georges le Roy, Bd. 1, Paris 1947. Eine besondere Pointe dieser Abhandlung besteht darin, das Sehen als eine Wahrnehmungsoperation zu klassifizieren, welche auf die Unterweisungen des Tastsinns angewiesen ist. Ähnlich argumentiert auch Herder, wenn er die Operationen des Gesichtssinns auf den Begriffen des Tastsinns fundiert sieht.

[4] Johann Gottfried Herder, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Traume, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 4, Schriften zu Philosophie, Literatur und Altertum 1774-1787, hrsg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher, Frankfurt/M. 1994, S. 245.

[5] Denis Diderot, Lettre sur les aveugles. A l'usage de ceux qui voient [1749], in: ders., Œuvres philosophiques, textes établis avec introductions, bibliographies et notes par Paul Vernière, Paris 1964.

Aspekt[6] hinaus läßt sich jedoch ein weiterer Anknüpfungspunkt ausmachen. Diderot formuliert nämlich in seinem *Lettre sur les aveugles* auch eine ästhetische und darin recht problematische These: Der Blinde, heißt es dort, sei außerstande, Schönheit ohne Gebrauchswert wahrzunehmen.[7] Impliziert wird somit die Gleichung, Haptik und interesselose Kunst konstituieren ein Ausschlußverhältnis. Gegen diese Auffassung aber richtet sich Herders Abhandlung. Ein zentrales Anliegen der *Plastik* besteht deshalb darin, das ästhetische Argument von Diderot zu widerlegen. Herder will den Nachweis erbringen, daß ein autonomes Kunstwerk auch haptisch rezipiert werden könne, ja, nur mit Hilfe des Tastsinns angemessen zu rezipieren sei, sofern es sich dabei um eine Skulptur handelt. Die nachstehende Analyse wird allerdings deutlich machen, daß dieses Argumentationsziel der *Plastik* ausschließlich unter der Bedingung einer uneigentlichen Bestimmung des Tastbegriffs erreicht werden kann. Sie wird aufzeigen, wie Herders Versuch, die Tastwahrnehmung als ästhetisch wirksames Wahrnehmungsmodell zu etablieren, letztlich auf eine Theorie visueller Wahrnehmung zusteuert. Zugleich wird sie herausarbeiten, in welcher Weise die Reflexion über die sensorische Ordnung mit der ästhetischen Reflexion über die Grenzen der Kunst und die Frage nach der Distinktion von Werk und Neben- oder Beiwerk zusammenhängt; eine Reflexion, welche sich in Herders Text in der Beschreibung der Gewänder an Stauen verdichtet.

Im ersten Teil des ersten »Abschnitts« faßt Herder zusammen, was fortan als Grundlage seiner ästhetischen Typologie gelten soll, »daß *das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein Körper zeige*: daß *Alles, was Form ist, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche*, und zwar

[6] Vgl. dazu Joachim Gessinger, Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen. 1700-1850, Berlin, New York 1994; Peter Utz, »Es werde Licht!« Die Blindheit als Schatten der Aufklärung bei Diderot und Hölderlin, in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, DFG-Symposion 1992, Stuttgart, Weimar 1994, S. 371-409; Ulrike Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit, Tübingen 2000; Hans Körner, Die Erziehung der Sinne: Wahrnehmungstheorie und Gattungsgrenzen in der Kunstliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Jörn Steigerwald, Daniela Watzke (Hrsg.), Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter [1680-1830], Würzburg 2003, S. 187-201; Waltraut Naumann-Beyer, Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur, Köln, Weimar, Wien 2003.

[7] »Aber wenn er [der Blinde, N.B.] sagt: ›Das ist schön‹, urteilt er nicht selbst; er gibt das Urteil der Sehenden wieder. […] Schönheit ist für den Blinden nur ein Wort, wenn sie von der Nützlichkeit getrennt ist […]. Sind die Blinden nicht sehr zu bedauern, weil sie nur das Brauchbare für schön halten? Wie viele bewundernswerte Dinge gehen ihnen verloren.« (Denis Diderot, Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden, in: ders., Philosophische Schriften, Bd. 1, hrsg. u. übers. v. Theodor Lücke, Berlin 1961, S. 52f.)

nicht körperliche, sondern nur *sichtliche Lichtfläche erkannt werde.*«[8] Körperwahrnehmung als ›Formwahrnehmung‹ ist demnach alleiniges Privileg des ›tastenden Gefühls‹, wie die Körperdarstellung alleiniges Privileg der Bildhauerkunst ist. Die Wahrnehmungen des Gesichts begrenzen sich hingegen auf ›Gestalten‹, welche nicht körperlich zu denken sind, sondern als Effekte ›sichtlicher Lichtflächen‹, das heißt als Gegenstände der Malerei.

Das unmittelbar im Anschluß folgende entwicklungsphysiologische Argument soll diese Typologie inhaltlich zwar stützen, strukturell weist es jedoch auf eine für den gesamten Text charakteristische Schwierigkeit hin.[9]

> Kommt in die Spielkammer des Kindes, und sehet, wie der kleine Erfahrungsmensch fasset, greift, nimmt, wägt, tastet, mißt mit Händen und Füßen, um sich überall die […] ersten und notwendigsten Begriffe von Körpern […] zu verschaffen.[10]

Das Kind macht seine ersten Erfahrungen haptisch, ›mit Händen und Füßen‹. Auf diese Weise bildet es die ›Begriffe von Körpern‹ heraus und schafft derart die Voraussetzung, welche es zur Wahrnehmung von plastischen Kunstwerken befähigen wird. Zugleich aber läßt sich aus derselben entwicklungsphysiologischen Perspektive beobachten, daß haptische und visuelle Eindrücke einander überlagern, weshalb sie letztlich – auch in der ästhetischen Rezeption – nicht voneinander zu lösen sind. Die Wahrnehmungen des Auges und der Hände unterscheiden sich zwar in ihrer ursprünglichen Konstitution, ihre Verknüpfung bereits im frühesten Kindesalter hingegen macht die Unterschiede nicht mehr nachvollziehbar. »Nur da wir von Kindheit auf unsre Sinne in Gemeinschaft und Verbindung brauchen: so verschlingen sich alle, insonderheit der gründlichste und der deutlichste der Sinne, *Gefühl* und *Gesicht.*«[11] Ihre ›verschlungene‹ ›Gemeinschaft und Verbindung‹ muß erst wieder aufgetrennt werden, um die jeweiligen Funktionsbereiche in ihrer Verschiedenheit in den Blick zu bekommen; also das zu leisten, was sich der Text selbst aufgibt.

Wenn Herder nun eine Unterscheidung der Kunstgattungen in Korrespondenz zu den Sinneswahrnehmungen entwirft, muß er bei der Bestimmung der Bildhauerkunst in jenes – allerdings kaum rekonstruierbare – Entwicklungsstadium zurückzukehren suchen, in welchem die Bereiche

[8] Herder, Plastik, a.a.O., S. 247.

[9] Siehe dagegen: »Der Sachverhalt, den Herder in seiner ›Plastik‹ darstellt, ist vergleichsweise einfach« (Hans Adler, Die Präsenz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder, Hamburg 1990, S. 102).

[10] Herder, Plastik, a.a.O., S. 249.

[11] Ebd., S. 250.

des Gefühls und Gesichts noch voneinander geschieden waren. Um eine Freilegung der haptischen Wahrnehmungsqualität muß eine solche Ästhetik der Bildhauerkunst bemüht sein. Wie sich im folgenden herausstellen wird, plädiert die von Herder vertretene haptische Ästhetik aber für keine Rückwendung zum sensorischen Ausgangspunkt in der frühesten Kindheit. Sie setzt vielmehr supplementär an, indem sie an der Vermischung der Empfindungen festhält und unter dieser Voraussetzung erst das Sehen auf die Qualität des Tastsinns hin wendet. Insofern wird die als ›Verschlingung‹ bezeichnete Beziehung zwischen beiden Sinnen noch einmal verschlungen. Mit anderen Worten: Anstatt die Operation des ›tastenden Gefühls‹ in Reinform zu erfassen, entwickelt Herder das Konzept einer haptischen Führung des Gesichtssinns.[12] »Seht jenen Liebhaber«, heißt es dementsprechend, »der tiefgesenkt um die Bildsäule wanket. Was tut er nicht, um sein Gefühl zum Gesicht zu machen, zu *schauen* als ob er im Dunkeln taste?«[13]

Auf dem kursiv gesetzten ›*schauen*‹ liegt der Akzent dieses Satzes; ein ›*schauen*‹, welches konjunktivisch, ›als ob‹ es sich um ein ›Tasten‹ handelte, bestimmt wird und die Fiktionalität dieser Tastempfindung grammatisch hervorhebt. Die ästhetische Kopplung von Skulptur und Haptik ist – zumindest in der Perspektive des Liebhabers – eine Als-ob-Konstruktion, die nur mit großer Anstrengung erlangt werden kann. Fast scheint es sogar, als müsse sie unentwegt aufs neue aktualisiert werden, wenn es anschließend heißt:

> Er gleitet umher, sucht Ruhe und findet keine, hat keinen Gesichtspunkt, wie bei Gemälde, weil tausende ihm nicht gnug sind, weil, so bald es eingewurzelter *Gesichtspunkt* ist, das Lebendige Tafel wird, und die schöne runde *Gestalt* sich in ein erbärmliches *Vieleck* zerstücket.[14]

Die Statue verlangt dem Liebhaber einen unaufhörlichen Standortwechsel ab. Nie darf er stehen bleiben, denn sonst erstarrt sie in seiner Wahrnehmung zu einem perspektivisch festgelegten ›Gemälde‹. Sein Auge, mit dem er das Werk abtastet, verteilt und streut dabei seine Aufmerksamkeit, zerstreut sie jedoch nicht. Die Skulptur muß, anders als ein Gemälde, dessen

[12] Siehe dazu auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht: »Herder erkennt selbst, daß sich bei Gegenständen, die sich außerhalb der Reichweite des Tastsinns befinden, sofort das Problem ihrer Erkennbarkeit stellt. In diesem Fall soll das Auge dem Tastsinn zur Hilfe kommen können, indem es so sieht, *wie* der Tastsinn fühlt.« (Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie, a.a.O., S. 164).

[13] Herder, Plastik, a.a.O., S. 254.

[14] Ebd.

Rezeption mit der botanischen Metapher der ›Verwurzelung‹ belegt wird, von allen Seiten umgangen und von jeder in anderer Weise gesehen bzw. gefühlt werden.[15] Die ›schönen runden Gestalten‹ werden so in der Wahrnehmung dynamisiert. »Darum gleitet er [der Liebhaber, N.B.]: sein Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger, oder vielmehr seine Seele hat einen noch viel feinern Finger als Hand und Lichtstrahl ist, das Bild aus des Urhebers Arm und Seele in sich zu *fassen*.«[16]

Herder erzählt die Geschichte einer ästhetisch ausgelösten Vertauschung bzw. Täuschung der Sinneseindrücke. Er zeichnet die Verwandlung nach, welche aus dem Auge eine Hand macht und aus dem Lichtstrahl einen Finger. Dabei weist er ihr einen bestimmten Ort zu, die Seele nämlich. »Sie hats!« exklamiert er weiter und markiert in diesem Ausruf der Gewißheit eine Klimax, die allmählich jedoch wieder in einen konjunktivischen Rededuktus übergeht: »Die Täuschung ist geschehn: es lebt, und sie fühlt, daß es lebe; und nun spricht sie, nicht, als ob sie sehe, sondern taste, fühle.«[17] Die Seele spricht, heißt es hier, ›als ob sie taste, fühle‹, womit erneut der Als-ob-Modus gewählt wird. So wandelt sich ›das Bild aus des Urhebers Hand und Seele‹ in eine Statue und macht den Liebhaber sprechen, als tastete, als berührte er sie. Aber worauf bezieht sich diese haptische, diese taktile Rede? Verweist sie nur auf die imaginäre Interaktion zwischen dem Liebhaber und der Statue? Oder indiziert sie weit mehr, nämlich die Bewegung, die der Text im Vollzug seiner Aussage selbst beschreibt? – Nachdem er den Umschlag von der bloßen Anstrengung in die Errungenschaft mit dem Ausruf des ›Sie hats!‹ deutlich gemacht und als Ausdruck der Erregung rhetorisch inszeniert hat, kehrt Herder grammatisch am Ende dieser kurzen eingeschobenen Erzählung vom Liebhaber, der eine Statue unter der Maßgabe des Tastsinns anschaut, zum Anfangspunkt zurück. Denn hier wie dort wird die Differenz zwischen dem tatsächlichen und dem vorgetäuschten, illudierten Zustand in Form einer Konjunktiv-Aussage gekennzeichnet. Die ästhetische Rezeptionsstruktur einer Plastik wie das Sprechen des Liebhabers sind daher nur im uneigentlichen Sinn als haptisch zu verstehen.[18] Daß die Fiktion tastbarer Nähe überhaupt entstehen kann,

[15] Wie sich diese Polyperspektivik in einer Skulptur manifestiert, beschreibt Herder später: »Ich könnte sagen, daß die so natürliche *Vielförmigkeit* der Griechischen Bilde, da jeder Muskel schwebt, da nichts Tafel wird und keine Seite, keine Viertelseite des Gesichts, wie die andre, folglich auch nie durch Kupferstiche, Zeichnungen und Gemälde darzustellen oder zu ersetzen ist, uns Zug für Zug und fast unwillkürlich auf jede weiche Stelle, jede zarte Form *tastend ziehe* u. dergl. Wozu aber Alles, was sich, wenn mein Satz wahr ist, jeder selber sagen kann und wird.« (Ebd., S. 312).

[16] Ebd., S. 254.

[17] Ebd.

[18] Siehe dagegen Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie, a.a.O., S. 129ff. und 162ff.

geht auf den ästhetischen Wahrnehmungsakt selbst zurück. Das bedeutet jedoch, daß die Tastempfindung nicht die Voraussetzung plastischer Rezeption ist, sie entsteht vielmehr erst als ihr ästhetischer Effekt. Sie selbst ist eine ästhetische Täuschung; zudem eine vom Text hervorgerufene.

> Der Sinn des Gesichts würkt flach, er spielt und gleitet auf der Oberfläche mit Bild und Farbe umher; überdem hat er so Vieles und so Zusammengesetztes vor sich, daß man mit ihm wohl nie auf den Grund kommen wird. Er borgt von andern und baut auf andre Sinne: ihre *Hülfsbegriffe* müssen ihm *Grundlage* sein, die er nur mit Licht umglänzet.[19]

Was das Auge wahrnimmt, ist derart ›zusammengesetzt‹, daß es zur Herstellung vollständiger Eindrücke auf die Hilfe ›anderer Sinne‹, vor allem aber des Tastsinns, angewiesen ist, von dem es seine Begriffe ›borgt‹. Das Auge hat keine eigene ›Grundlage‹, es gründet vielmehr auf ›geborgten‹ Konzepten. Die hier als allgemeingültiges Gesetz formulierte Hilfsbedürftigkeit des Gesichtssinns kontrastiert aber dem zuvor geschilderten ästhetischen Rezeptionsentwurf, indem dieser die Entstehung haptischer Eindrücke gerade umgekehrt auf der operativen Grundlage des Sehens vollzieht. In dieser Hinsicht zumal ist der Tastsinn vom Gesichtssinn abhängig. Die fühlbare, ästhetische Qualität einer Plastik teilt sich nämlich dem Auge mit.

Wie jedoch verhält es sich vor dem Hintergrund dieser ›verschlungenen‹ Differenzierung beider Sinne mit den ihnen jeweils zugeordneten und strukturell an sie angelehnten Künsten?

> Ich verfolgte beide Künste und fand, daß kein einziges *Gesetz*, keine Bemerkung, keine Würkung der Einen, ohn Unterschied und Einschränkung auf die andre passe. Ich fand, daß gerade je *eigner* Etwas Einer Kunst sei und gleichsam als *einheimisch* derselben in ihr große Würkung tue, desto weniger lasse es sich platt anwenden und übertragen, ohne die entsetzlichste Würkung.[20]

Deutlich setzt Herder auf eine undurchlässige Demarkationslinie zwischen der Bildhauerei und Malerei. ›Kein einziges Gesetz‹, hebt er hervor, ließe sich aufgrund der ihnen jeweils ›eigenen‹ Organisation gleichermaßen auf beide Künste anwenden. So grundlegend wird der Unterschied zwischen ihnen aufgefaßt, daß keine ›Bemerkung‹ oder ›Wirkung‹ gleich bliebe, würde sie von der einen in die andere übertragen werden. Damit ist eine der Autonomie der Kunst entsprechende autonome Konstitution der

[19] Herder, Plastik, a.a.O., S. 253.
[20] Ebd., S. 256.

Kunstgattungen etabliert. Wie Kunst von Nicht-Kunst geschieden wird, so auch innerhalb der ersten die einzelnen Kunstgattungen. Ein zentrales Anliegen der *Plastik* besteht daher im Einkreisen dessen, was den Werken der Bildhauerei ›eigen‹, was nur in ihnen ›heimisch‹ ist. Nach diesem Schema erfolgt auch die Unterscheidung der den Künsten jeweils eigenen Organisationsformen. So kennzeichnet die Verteilung im »Nebeneinander« die Malerei, wohingegen die Plastik als eine Kunst bestimmt wird, deren »Teile auf einmal *in- neben- bei einander*«[21] strukturiert sind: sowohl ineinander enthalten, womit auf die Kompaktheit und Solidität im Aufbau der Elemente verwiesen wird, als auch ›neben-und beieinander‹, womit eine gleichsam para-ergonale Umgebung in den Zusammenhang eingebunden wird. Zudem ist im ›Nebeneinander‹ eine Überschneidung mit der Organisationsform der Malerei gegeben. Wird diese deshalb von der Plastik einverleibt? Kann sie als eines ihrer Bestandteile aufgefaßt werden? Wäre dem so, widerspräche dies dem Grundsatz der Abgrenzung der Kunstarten; die Grenze zwischen ihnen verschöbe sich ins Innere der Bildhauerei.[22] Zugleich aber drückt sich in den Präpositionen des ›Neben- und Beieinander‹ auch eine Dezentrierung der plastischen Form selbst aus, indem sich ihre geschlossene Dichte auf Neben- und Beigeordnetes, mithin auf das von ihr Unterschiedene, hin öffnet. Dieses Argument ist von zentraler Bedeutung für die weiteren Ausführungen, denn es formuliert bereits auf der Ebene der elementaren Organisation eine Spannung,[23] welche der Text in seinem weiteren Verlauf ästhetisch als Gleichzeitigkeit von Werk und Bei- oder Nebenwerk, ›Ergon‹ und ›Parergon‹ der Plastik vertieft.

## PLASTIK UND GEWÄNDER

Nachdem das erste Kapitel eine Theorie der Sinne sowie der ihnen zugeordneten Künste in allgemeinen Zügen umrissen hat, setzt das zweite konkreter an. Es widmet sich der Erfassung einzelner antiker Skulpturen und versucht sie dabei nach den zuvor erarbeiteten Kategorien zu beschreiben. Eingeleitet wird dieses Vorgehen von einer als Frage formulierten Überschrift: »Bildhauerkunst und Malerei, warum bekleiden sie nicht mit Einem

[21] Ebd., S. 257.

[22] Siehe dazu auch Adler, Die Prägnanz des Dunklen, a.a.O., S. 121.

[23] »Bildnerei schafft *schöne Formen*, sie *drängt in einander* und *stellt dar*; notwendig muß sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und was *für sich da steht*. Sie kann nicht durch das *Nebeneinander* gewinnen, daß Eins dem Andern aushelfe und doch also *Alles* so schlecht nicht sei: denn in ihr ist *Eins* Alles und Alles nur *Eins*.« (Herder, Plastik, a.a.O., S. 258).

Glücke, nicht auf Einerlei Art?«[24] »Antwort«, so der Anfang des folgenden Abschnitts: »Weil die Bildnerei eigentlich gar nicht bekleiden kann und die Malerei immer kleidet.«[25] Die deskriptive Annäherung an einzelne Plastiken erfolgt über die Kleider.[26] Dabei weist dieser Begriff einen konnotativen Resonanzraum auf, der auch die Rhetorik des Ornaments und mit ihr die schmuckvolle Ausgestaltung einer Rede einbezieht. Hier aber richtet er sich zunächst ganz buchstäblich auf das von der Ästhetik des 18. Jahrhunderts diskutierte Problem der plastischen Gewänderdarstellung. Auch in Lessings *Laokoon* findet sich dazu eine einschlägige Passage:

> Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen?[27]

Dem Gewand, einer kulturellen Errungenschaft, wird der ›organisierte‹, das heißt in seiner organischen Konstitution sichtbare Körper als ›Werk der ewigen Weisheit‹ unversöhnlich entgegengesetzt. In der bildenden Kunst muß der menschliche Körper im Blick auf seine organische Natürlichkeit – als materielle Manifestation der ›ewigen Wahrheit‹ und der Schönheit – Ausdruck finden. Die Gewänder aber verstellen, verdecken ihn. Herder folgt diesen argumentativen Spuren. Prinzipiell verwirft auch er Gewänder an Plastiken. Jedoch wird diese Ablehnung unter Rückgriff auf das – zuerst von Winckelmann beschriebene – Phänomen der ›nassen Draperie‹ durchaus abgeschwächt, wenn nicht sogar zurückgenommen.

Was die Zwischenüberschrift als Defizit zur Sprache kommen läßt, nämlich die Unfähigkeit der Bildhauerkunst ›zu bekleiden‹, wird der nachfolgende Text zum uneinholbaren Vorsprung gegenüber der Malerei erklären. Aus der vermeintlichen Unfähigkeit wird eine ästhetische Ressource. Wie aber begründet Herder diese Aussage? Die Bildhauerei »kann gar nicht bekleiden«, so seine Antwort, »denn offenbar verhüllet sie gleich un-

[24] Ebd., S. 259.

[25] Ebd.

[26] Siehe zur »Verwandtschaft von Kleidung und Sprache« bei Herder: Ulrike Landfester, Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk, Freiburg i. Br. 1995, S. 50f. Vgl. zum Status der Kleider in philosophischer Sicht: Heinrich Niehues-Pröbsting, Kleiderprobleme, in: Gérard Raulet, Burghart Schmidt (Hrsg.), Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien, Köln, Weimar 2001, S. 133-149.

[27] Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5,2, Werke 1766-1769, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt/M. 1990, S. 58.

ter dem Kleide, es ist nicht mehr ein menschlicher Körper, sondern ein langgekleideter Block.«[28] Anstatt sich über den Körper zu legen, setzt sich das Kleid – ›offenbar‹ – an dessen Stelle und deformiert ihn. Eine Deformation, die geradezu auf die Herstellung plastischer Werke zurückverweist, klingt doch im ›Block‹ das unbearbeitete Material, der Marmor- oder Steinblock an. Keine Blöcke, sondern ›Körper und Formen‹, wie an anderer Stelle bereits festgelegt und mehrfach wiederholt, sind die Gegenstände der Bildhauerei, will sie den Anforderungen ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit gerecht werden. Ausschließlich die Darstellung des bloßen, unbekleideten und deshalb auf seine organische Beschaffenheit reduzierten Körpers korrespondiert dem ›eigentlichen‹ Begriff, auf welchen die Malerei hingegen als Kunst der Bekleidung, der Verhüllung und damit des Sekundären, Hinzugefügten und Abgeleiteten[29] gänzlich verzichten muß. – »Und nun in der Kunst ist ein Gewand von Stein, Erz, Holz ja im höchsten Grade *drückend*!«[30] Schon die Kleider aus gewebten Stoffen wirken drükkend auf den menschlichen Körper, so Herder, wieviel mehr aber die Kleider einer Plastik: Denn das Material, dessen sich die Bildhauerei bedient, eignet sich nicht zur Nachbildung von Gewändern oder Kleidern. »Es ist kein Schatte, kein Schleier, gar kein Gewand mehr: es ist ein Fels voll Erhöhung und Vertiefung, ein herabhangender Klumpe.«[31] Das Material verfehlt die Weichheit und Durchlässigkeit gewebter Stoffe, denn es verweist stets auf seine eigene feste Konsistenz als ›herabhängender Klumpen‹ und unterbricht so die Illusion einer Belebung, welcher die plastische Körperdarstellung gleichwohl aber ästhetisch verpflichtet ist.

»Tue die Augen zu und taste, so wirst du das Unding *fühlen*.«[32] Die Unangemessenheit der Gewänderdarstellung in der Bildhauerei soll nun in der Beurteilung des dafür ausgewiesenen Wahrnehmungssinns spürbar

[28] Herder, Plastik, a.a.O., S. 260.

[29] Daraus zieht die Forschung den Schluß, es handle sich beim Tastsinn demgegenüber um eine Erfahrung, welche als »Authentizität« (Adler, Die Prägnanz des Dunklen, a.a.O., S. 103; Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995, S. 83 u. 86) zu bezeichnen ist. Diese Auffassung geht auf Hannsjörg A. Salmony (Philosophie des jungen Herder, Zürich 1949) zurück. In diesem Sinn hält auch Mülder-Bach fest, daß Herder »[i]mmer wieder […] auf der ›Eigentlichkeit‹ der Fühlbegriffe« bestehe (Inka Mülder-Bach. Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998, S. 72). Mein Ansatz versucht hingegen nachzuweisen, daß sich sowohl das ›Authentische‹ als auch ›Eigentliche‹ des Tast- und Gefühlsbegriffs im Verlauf des Textes selbst auflöst und als eine komplexe, keineswegs dem Auge nur, falls überhaupt, entgegengesetzte Kategorie in Erscheinung tritt.

[30] Herder, Plastik, a.a.O., S. 260.

[31] Ebd.

[32] Ebd.

werden. Mit geschlossenen Augen ist es dem apostrophierten Du aufgetragen, ›das Unding zu fühlen‹. Anders als der ›Liebhaber‹, der trotz der Evokation des haptischen Eindrucks dennoch in körperlicher Distanz zur Statue bleibt und somit eine wichtige Regel ästhetischer Rezeption befolgt, wird hier – zum ersten Mal in diesem Text – zur unmittelbaren Kontaktaufnahme aufgerufen. Dennoch wird mit diesem Aufruf nicht gegen das Berührungsverbot der Kunst verstoßen,[33] insofern das ›Unding‹, welches es dabei wahrzunehmen gilt, keinen ästhetischen Wert aufweist; ein mißlungenes, ja überhaupt kein Kunstwerk ist. Müßte sich diese Erfahrung aber bei der Berührung der unbekleideten Körperpartien der Statue nicht wiederholen? Müßte nicht die gesamte Plastik ohne Unterstützung des Auges denselben haptischen Eindruck hervorrufen? Ein ›Unding‹ fühlbar machen? Weshalb sollen der Arm oder die Brust, obwohl aus demselben Material gemacht wie das Gewand, von dieser perzeptiven Ernüchterung ausgenommen sein? Der Text gibt keine Antwort. Statt dessen fährt er fort:

> Und man kann überhaupt den Grundsatz annehmen, »daß wo der Griechische Künstler auf Bildung und Darstellung eines schönen Körpers ausging, wo ihm nichts Religiöses und Charakteristisches im Wege stand, wo seine Figur ein freies Geschöpf der Muse, ein substanzielles Kunstbild, kein Emblem, keine historische Gruppe, sondern Bild der Schönheit sein sollte, da bekleidete er nie, da enthüllte er [...].«[34]

Soll eine Skulptur zur Anschauung des autonom Schönen – ein ›substantielles Kunstbild‹ – werden, darf sie ›nichts Religiösem und Charakteristischem‹ verpflichtet sein. Sie darf weder als ›Emblem‹ noch als ›historisches‹ Dokument dienen, sondern muß, so der ›Grundsatz‹, schöne und unbekleidete Körper darstellen. Damit ist die Forderung einer von jeder Zweck- und Fremdbestimmung freigesetzten Ästhetik konturiert.

> Es war vom Griechen Sprüchwort, daß er lieber Fülle als Hülle gab, das ist, *schöne* Fülle, denn sonst bekleidete er auch. Philosophen, Cybelen, hundertjährige Matronen konnten immer bekleidet dastehn; auch wo es

[33] »Das Auge fühlt wirklich, aber eben das Auge, das heißt ›der kälteste, philosophischste‹ [sic] unter den Sinnen. An keiner Stelle wird das Berührungsverbot wirklich durchbrochen. Optative Wendungen, Worteinschübe wie ›gleichsam‹, Signale von Poetizität erinnern an das auf der manifesten Textebene mit allen Mitteln der Emphase überspielte Trennungsintervall.« (Albrecht Koschorke, Pygmalion als Kastrat – Grenzwertlogik der Mimesis, in: Mathias Meyer, Gerhard Neumann [Hrsg.], Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg i. Br. 1997, S. 299-322, hier S. 309)

[34] Herder, Plastik, a.a.O., S. 262.

> Gottesdienst, und Zweck und Eindruck der Bildsäule forderte oder ertrug. Ein Philosoph ist ja nur immer *Kopf-* oder *Brustbild*: wenn er also auch nur, wie Zeno, sein Haupt über der Steinhülle zeiget! Er *muß* nicht, als Jüngling oder Fechter dastehn.[35]

Der natürlich schöne Körper, dem allein das Privileg der Nacktheit zukommt, ist auch in der griechischen Antike eine Ausnahme höchster Kunstleistung, weshalb in allen anderen Fällen der Grundsatz, ein plastisches Werk könne nicht bekleiden, aufgehoben wird. Wo keine ›schöne Fülle‹ des nachgebildeten Gegenstandes gegeben ist, bei ›Philosophen, Cybelen, hundertjährigen Matronen‹, so die von Herder aufgemachte Reihe, wird die Darstellung entweder auf eine Büste verkürzt oder der Körper verhüllt. In diesen Fällen handelt es sich jedoch nicht um Plastiken im Sinne des autonom gewordenen Kunstschönen. Sie gelten vielmehr als Gelegenheitsarbeiten, Erinnerungsstützen oder repräsentative Porträts, also als zweckdienliche Arbeiten.

> Aber eine Gestalt der *Schönheit*, der *Liebe*, des *Reizes*, der *Jugend*, Bacchus und Apollo, Charis und Aphrodite, unter einem Mantel von Stein wäre Alles, was sie sind, was sie hier durch den Künstler sein sollen, verschleiert und verloren.[36]

Eine schöne Körperform wird als Ausdruck der ›Liebe‹, des ›Reizes‹ und der ›Jugend‹ definiert. Indem hier das ästhetische mit dem anthropologischen Verständnis des Schönen kongruiert, tritt die ästhesiologische Dimension dieses Projekts deutlich zutage. Die Kopplung beider Urteile ist ihrerseits kulturhistorisch eingefaßt. Denn die Umsetzung dieses ästhesiologischen Maßstabs lasse sich ausschließlich in der griechischen Antike und dort vor allem an Götterstatuen finden.[37] Nur innerhalb eines historisch und geo-

[35] Ebd., S. 261f.

[36] Ebd., S. 262.

[37] Winckelmann plädiert für eine Vergöttlichung des Menschen, wenn er Herkules beschreibt: »Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts, als einen ungeformten Stein sehen lassen: vermagst du aber in die Geheimniße der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest. Alsdenn wird dir Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheinen, und der Held und der Gott werden in diesem Stücke zugleich sichtbar werden.« (Johann Joachim Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere [1759], in: ders., Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. v. Walther Rehm, mit e. Einl. v. Hellmut Sichtermann, Berlin 1968, S. 179). Gegen diese Heroisierung wendet sich Lessing, indem er das Menschliche am Philoktet hervorhebt: »Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie« (Lessing, Laokoon, a.a.O., S. 47). Herder schließlich plädiert für das Menschliche in den Götterplastiken.

graphisch eng umgrenzten Raums können plastische Werke nachgewiesen werden, welche dem hier erhobenen ästhetischen Anspruch genügen. Hingegen: »Im Morgenlande, wo man aus sehr guten Gründen die Verhüllung des Körpers liebte, wo man ihn als Geheimnis betrachtete, von dem nur das Antlitz und seine Boten, Hände und Füße, sichtbar wären, in ihm war keine Bildnerei möglich«.[38] Ein im Sinne der von Herder vertretenen anthropologischen Ästhetik als schön identifizierbarer Körper läßt sich nicht auf das Gesicht, die Hände und Füße begrenzen. Er muß, um zur Evidenz der ›Schönheit‹, aber auch der ›Liebe‹ oder des ›Reizes‹ zu werden, vollständig und das heißt entblößt zum Vorschein kommen.[39]

Bereits bis zu diesem Punkt bildet Herders Text einen komplexen argumentativen Zusammenhang. Zum einen nimmt er die von ihm anfangs entworfene Matrix, innerhalb welcher Künste und Sinneswahrnehmungen einander zugeordnet werden sollen, zurück. Denn sowohl die physiologische Entwicklung der Sinne, in deren Verlauf es zu einer Überlagerung der Haptik durch Visualität kommt, als auch die ästhetische Rezeption plastischer Werke führen eine supplementäre Beziehung vor. Das Konzept einer einfachen Trennung und Zuteilung des Tast- und Gesichtssinns wird somit sukzessive aufgegeben. Zum anderen setzt der Text die Bildhauerkunst autonom, indem er sie von religiösen, dokumentarischen sowie überhaupt repräsentativen Zwecken freispricht und die Kleidung – als stünde sie für eben diese Zwecke ein – abzulegen auffordert. Als Medium der genannten Zweckbestimmungen, mithin als über die autonome Ästhetik gestülpte Fremdreferenz müssen Kleider von der plastischen Darstellung eines menschlichen Körpers, dem Signifikanten des Schönen, entfernt werden. Das Postulat der Enthüllung korreliert demnach dem Postulat der ästhetischen Autonomie und Selbstbezüglichkeit, die sich jedoch ausschließlich, wie bereits hervorgehoben, dem haptisch geführten Auge mitteilt. Wo dieses nämlich die Hand nicht stützt, wo sie selbst tastet und fühlt, dort begegnet sie ›Undingen‹, ›Klumpen‹. Die Haptik dient letztlich allein der Feststellung dessen, was den Kunstwerkcharakter einer Plastik gerade unterminiert.

[38] Herder, Plastik, a.a.O., S. 269.

[39] Auch gegenwartsdiagnostisch wird die Umsetzbarkeit dieses ästhetischen Konzepts von Herder skeptisch beurteilt. »Gehe man jetzt auf unsre Märkte, in unsre Kirchen und Gerichtsstätten, Besuchzimmer und Häuser, und wolle bilden. Bilden? Was? Stühle oder Menschen? Reifröcke oder Handschuh? Federwische auf Köpfen oder Cerimonien? – Bilden? Und *wie*? durch welchen Sinn? […] da ja kein Auge das Auge des Freundes, geschweige Wange die Wange, Mund den Mund, Hand die Hand kennet. In den Ritterzeiten verpanzerte man sich, um aufeinander zu stechen; wozu tut mans jetzt?« (Ebd., S. 302f.).

Etwa in der Mitte des zweiten Kapitels stellt sich der Text allerdings einem Phänomen, welches sein zuvor dargelegtes Ausschlußschema herausfordert. Auch die antiken Statuen, wie nun konzediert wird, kommen nicht immer und nicht vollends ohne Verhüllung aus. Dennoch wird dabei ihr Status der plastisch gewordenen Anschauung des Schönen, wie sich Herder zu plausibilisieren bemüht, nicht verletzt.

> Wo auch der Grieche bekleiden mußte, wo es ihm ein Gesetz auflegte, den schönen Körper, den er bilden wollte, und den die Kunst allein bilden *kann* und *soll*, hinter Lumpen zu verstecken; gabs kein Mittel, dem fremden Drucke zu entkommen, oder sich mit ihm abzufinden? Zu *bekleiden*, daß doch nicht *verhüllt* würde?[40]

Ein paradoxer Ausweg wird hier erwogen, nämlich zu ›bekleiden‹, ohne zu ›verhüllen‹, welcher ein paar Zeilen weiter seine Auflösung erfährt: »Kurz, es sind der Griechen *nasse Gewänder*.«[41] Wurde die Darstellungsmöglichkeit des schönen nackten Körpers unterbunden oder eingeschränkt, kannte der ›Grieche‹ dennoch eine Technik, wie er sowohl dieser Einschränkung als auch der ästhetischen Maßgabe gerecht werden konnte; wie er den ›fremden Druck‹ abzulegen hatte, ohne auf die Kleidung selbst zu verzichten, mithin eine Kleidung bildhauerisch ermöglichte, welche den Körper weder ›drückt‹ noch ›verfremdet‹.[42]

Schon 1769 nimmt Herder im *Vierten kritischen Wäldchen* auf die »nasse Draperie« der antiken Skulptur Bezug:

> Die […] nasse Draperie, die sie ihren Statuen gaben, erklärt sich offenbar aus diesem Gefühl, das gleichsam in der Dunkelheit tastet, um sich nicht vom Gesichte zerstreuen zu lassen […]. Hier ist die nasse Draperie von Würkung: sonst fühle ich nichts als Gewand, drückendes Gewand, und die schöne Form des Körpers, das Wesen der Kunst, ist verloren.[43]

Herder schließt mit dieser Aussage an eine von Winckelmann in dessen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* angestoßene Reflexion über den ästhetischen Stellenwert der Draperie[44] an antiken Statuen an. Dabei bestätigt das obige

[40] Ebd., S. 263.

[41] Ebd., S. 264.

[42] Ebd., S. 263.

[43] Johann Gottfried Herder, Die Kritischen Wälder zur Ästhetik. Viertes kritisches Wäldchen [1769], in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 2, Schriften zur Ästhetik und Literatur, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, S. 317f.

[44] »Unter dem Wort Drapperie begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach

Zitat die Einschätzung Winckelmanns, daß es den Griechen gelungen sei, die Gewänder der ›Einfalt‹, ›Ruhe‹ und dem ›Kontur‹ der bildhauerischen Werke harmonisch anzupassen. »Auch unter den Gewändern der Griechischen Figuren herrschet der meisterhafte Contour, als die Haupt-Absicht des Künstlers, der auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau seines Cörpers wie durch ein Coisches Kleid zeiget.«[45] Während Winckelmann in diesen Gewändern jedoch die reale Kleidung der Griechen zu identifizieren vermeint und sie deshalb in ein unmittelbares Abbildverhältnis zur gesellschafts-historischen Wirklichkeit setzt, das heißt ihnen einen empirischen Status zuweist, bewertet Herder sie hingegen als eine ausschließlich kunstimmanente Technik. Somit wandelt er Winckelmanns ontologisches Argument in ein ästhetisches um.

Die Angemessenheit der ›nassen Gewänder‹ muß vom Tastsinn bestätigt werden: Die »Bildnerei«, heißt es dementsprechend, »arbeitet für die Hand und nicht fürs Auge. Und siehe, eben *für die Hand* erfanden die feinen Griechen Auskunft. Ist nur der tastende Finger betrogen, daß er Gewand und zugleich Körper taste; der *fremde* Richter, das Auge, muß folgen.«[46]

Nachdem sich diese Gleichung im Verlauf des Textes mehrfach relativiert hat, wird sie hier noch einmal in Anschlag gebracht. Die Bildhauerei ›arbeitet für die Hand und nicht fürs Auge.‹ Um dieser Prämisse zu genügen, müssen sich die Gewänder der Statuen als gleichsam eingeschmolzener Bestandteil des plastischen Körpers zu erkennen geben.[47] Nur auf diese Weise können sie in die Täuschung seiner Vitalität einbezogen werden. Eine Täuschung, die von der Rhetorik des Textes selbst allerdings durch einen Rekurs auf den Gesichtssinn – ›und siehe‹ – gestört wird. Was indes zu ›sehen‹ ist, sind Gewänder, die dem Tastsinn eine ›Auskunft‹ geben. Aber welche?

Auch die haptischen Feststellungen des ›Steinklumpens‹ oder ›Undings‹ sind als Auskünfte etwa der Materialbeschaffenheit zu werten. Hier jedoch, dies macht der nächste Satz deutlich, soll dem ›tastenden Finger‹ eine trügerische Auskunft erteilt werden. Er soll den Eindruck gewinnen, ›daß er Gewand und zugleich Körper taste‹. Ein zweifacher Betrug also. Die

der schönen Natur, und nach dem edlen Contour, der dritte Vorzug der Wercke des Alterthums.« (Johann Joachim Winckelmann, Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, in: ders., Kleine Schriften, a.a.O., S. 42).

[45] Ebd., S. 40. Vgl. dazu Klaus Schneider, Natur – Körper – Kleider – Spiel: Johann Joachim Winckelmann – Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert, Würzburg 1994.

[46] Herder, Plastik, S. 263f.

[47] Siehe dazu auch Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt/M. 1999, S. 110ff.

Paradoxie der nicht verhüllenden Kleider entspricht dabei dem haptischen Betrug, sowohl ein Gewand als auch einen lebenden Körper zu fühlen.[48] Analog der an anderer Stelle beschriebenen Täuschung des ›Liebhabers‹, welcher allmählich die Statue sich ›verlebendigen‹ sieht, wird hier der Betrug einer Einheit des Körpers mit den ihn umhüllenden Gewändern anvisiert.

> Es war nämlich einzige Auskunft, den tastenden Finger und das Auge, das jetzt nur als Finger tastet, zu betrügen: ihm ein Kleid zu geben, das doch nur *gleichsam* ein Kleid sei, Wolke, Schleier, Nebel – doch nein, nicht Wolke und Nebel, denn das Auge hat hier nichts zu nebeln; nasses Gewand gab er ihm, das der Finger durchfühle![49]

Der Finger und das Auge werden nun gleichermaßen als Adressaten dieser ›Auskunft‹ bezeichnet. Ihre Funktionen haben sich einander angeglichen, wenn es hier vom Auge heißt, daß es ›jetzt nur als Finger taste‹. Der Betrug beider Sinne ist gelungen. Er verdankt sich der Darstellung eines im ›Gleichsam‹ eingeschränkten Kleides. Vom ›Unding‹ und ›Steinklumpen‹ bewegt sich der Text hier auf ein kursiv markiertes ›Gleichsam‹ zu, mit welchem sprachlich eine signifikante Uneindeutigkeit, ein Abstand zwischen Gegenstand und Bezeichnung angezeigt wird. Die Rede ist nämlich von einem Kleid, das letztlich keines ist und es aufgrund eben dieser Selbstauflösung dem Finger ermöglicht, daß dieser ›durchfühle‹, so der Wortlaut; daß er sich sozusagen bis auf den Körper hindurchtaste. Jedoch »die Fülle der Körpers, die kein *Gleichsam*, die Wesen der Kunst ist, war und blieb Hauptwerk.«[50]

## DAS PARERGON

Zum ›Hauptwerk‹ treten die ›Neben-‹ oder ›Beiwerke‹, – in der Terminologie Kants – die ›Parerga‹ hinzu, wie das ›Ineinander‹ der Elemente einer Plastik auch von der Anordnung des ›Neben-‹ und ›Beieinander‹ ergänzt werden kann. Ausdrücklich werden in der *Kritik der Urteilskraft* Gewänder an Statuen dem ›parergonalen‹ Zierat zugerechnet und als äußerliche »Zutat« dem innerlichen »Bestandstück« entgegengesetzt:

[48] Zum Verhältnis von Haptik und Geweben siehe Michel Serres, Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt/M. 1998, S. 106f.

[49] Herder, Plastik, a.a.O., S. 264.

[50] Ebd.

> Selbst was man *Zieraten* (Parerga) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch nur durch seine Form, wie Einfassungen der Gemälde oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude.[51]

Der ›Zierat‹, dessen Funktion hier in der Steigerung des ›Wohlgefallens des Geschmacks‹ bestimmt und daher in unmittelbare Nähe zur Rezeption des Werkes selbst gerückt wird, ist auf eine spezifische ›Form‹ angewiesen. Auch der ›parergonale‹ Rahmen unterliegt somit der formalen Ästhetik und trägt auf seine Weise zum Geschmacksurteil bei. Was Herder gut zehn Jahre früher nach der Logik eines in die Imagination des lebendigen Gefühls nicht integrierbaren Widerstands problematisiert, welcher von der materiellen Beschaffenheit des skulpturalen Werks herrührt und als Störung der rezeptiven Täuschung beschrieben wird, nämlich Gewänder, faßt Kant als ornamentalen ›Zusatz‹ zusammen. Diesen setzt er als Nebenwerk, Parergon, dem als ›inneres Bestandstück‹ verstandenen Werk entgegen, wie Herder die Verhüllung dem Körper und mit ihr die leblose Materie der imaginären Verlebendigung entgegensetzt. Indem er die Paradoxie der nicht verhüllenden bzw. adverbial in ihrer Bedeutung zurückgenommenen ›gleichsam‹-Kleider entwirft, denkt er eine Verbindung beider Seiten, wie sie auch Kant vorsieht, mit. Grundsätzlich gehören nach Herder Kleider und Gewänder der internen Logik der Kunst nicht an. Den ›nassen Gewändern‹ jedoch wird der Kunststatus nicht abgesprochen, sofern sie nämlich den Körper – ›das Wesen der Kunst‹ – nicht verdecken, sondern vielmehr durchscheinen lassen und damit überhaupt erst zugänglich machen.[52]

[51] Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft [1790], hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg 1974, §14, 43, S. 65.

[52] Jacques Derrida kritisiert Kants Unterscheidung zwischen Werk und Bei- oder Nebenwerk, wenn er nach den Grenzen des Parergons der Gewänder fragt: »Das Vorgestellte der Vorstellung wäre der nackte und natürliche Körper; das vorstellungsmäßige Wesen der Statue bezöge sich darauf, und, an sich, wäre allein diese Vorstellung schön, wesentlich, rein und intrinsisch schön, ›eigentlicher Gegenstand eines reinen Geschmacksurteils.« Und daran anschließend: »Diese Abgrenzung des Zentrums und der Gesamtheit der Vorstellung, ihres Innen und ihres Außen, mag schon ungewöhnlich scheinen. Man fragt sich überdies, wo man die Bekleidung anfangen lassen soll. Wo beginnt und wo endet ein *Parergon*? Wäre jede Bekleidung ein *Parergon*. Die Slips und anderes. Was macht man mit völlig durchsichtigen Schleiern. […] Es ist die Frage nach dem vorstellungsmäßigen und vergegenständlichenden Wesen, nach seinem Innen und seinem Außen, nach den Kriterien, die für diese Abgrenzung in Anspruch genommen werden, nach dem Natürlichkeitswert, der hierbei vorausgesetzt wird, und, nebensächlich oder wesentlich, nach dem Platz des menschlichen Körpers oder seinem Privileg in dieser ganzen Problematik.« (Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, übers. v. Michael Wetzel, Wien 1992, S. 77)

Solche Gewänder dürfen formal von den Proportionen und Konturen des Körpers, der durch sie hindurch hervortreten soll, nicht abweichen. Sie müssen sich ihm vollständig fügen, seiner Gestalt sich unterordnen, sie gleichsam, wie eine zweite Haut, modellieren. Damit sie zumindest zum Rand bzw. zur Schwelle des Kunstwerks selbst vordringen können, um – mit Kant gesprochen – ›das Wohlgefallen des Geschmacks zu vergrößern‹, dürfen sie kein von dem ›eigentlichen‹ Gegenstand der Skulptur unterschiedenes Eigenleben entfalten.[53] Sie müssen sich derart zurücknehmen, daß nicht sie, sondern ausschließlich der von ihnen gekleidete bzw. hervorgebrachte Körper sichtbar wird.

> Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß, um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen, angebracht, so heißt er alsdann *Schmuck* und tut der echten Schönheit Abbruch.[54]

Der hier angesprochene ›Abbruch der echten Schönheit‹ hat denselben strukturellen Stellenwert wie die Unterbrechung der ästhetischen Rezeption im Widerstand des ›Steinklumpens‹ und ›Undings‹ bei Herder. In beiden Fällen ergeben sich daher vergleichbare Konsequenzen hinsichtlich der Bewertung dessen, was dem ›Parergon‹ zuzurechnen ist. Dabei wird nicht nur zwischen dem Werk und seinem Außen, sondern auch innerhalb dieses selbst jeweils eine Grenze gezogen. Unterschiedliche Typen des Werkaußen, unterschiedliche Distanzstufen werden differenziert, um ein ›Parergon‹, welches als ›Zierat‹ – das ›nasse Gewand‹ also – dem Werk dient, es somit stützt, ja sich ihm ›gleichsam‹ anverwandelt, von einem ›Parergon‹ abzugrenzen, welches als bloßer ›Schmuck‹ – wie das ›Unding‹, der ›Steinklumpen‹ – es beeinträchtigt. Eine maximale Annäherung des Beiwerks an das Werk ist in den ›nassen Gewändern‹, wie Herder sie beschreibt, gegeben. Nur eine hauchdünne Schicht trennt hier die beiden Bereiche, die Darstellung des Körpers und seine Verhüllung, voneinander. Mag nun das Parergon wie bei den ›nassen Gewändern‹ kaum wahrnehmbar sein, so ist es dennoch in gewisser Weise unerläßlich.

[53] Herder selbst spricht aber in einem anderen Zusammenhang von Nebenwerken, die er dem Hauptwerk kontrastiert, wenn er auf Tiere, Schlangen, Schildkröten verweist. »Niemand wird's in den Sinn kommen, solche Geschöpfe für das *Hauptwerk* der Kunst zu halten: der Mensch thront auf ihrem Altar, ihm ist die Bildsäule heilig. Aber nun, als Beigerät, als Nebenwerk, als Fußschemel, welcher Tor darf da verbieten und untersagen« (Herder, Plastik, a.a.O., S. 273). Dieser Nebenschauplatz des eigentlichen Werks kann zugleich für die Aufnahme des Häßlichen genutzt werden. Dabei sind hier auch Darstellungsmöglichkeiten erlaubt, die das eigentliche Werk nicht zulassen darf. Dieses der Skulptur zugeordnete ›Beigerät‹ ist derart lose angebunden, daß es sich entfernen und ablösen ließe, ohne das Werk selbst zu gefährden.

[54] Kant, Kritik der Urteilskraft, a.a.O., § 14, 43, S. 65.

Aber Weshalb? ›Mußte auch der Grieche bekleiden‹, um Herders Zitat noch einmal aufzugreifen, ›wo es ihm ein Gesetz auferlegte‹? Und welches Gesetz spricht er an? Eine explizite Antwort auf diese Fragen findet sich in der *Plastik* nicht. Gleichwohl zeugt die Bezugnahme auf ein auferlegtes ›Gesetz‹ davon, daß die Kunst zumindest in einigen Fällen und bis zu einem gewissen Grad auch in der griechischen Antike einer Fremdbestimmung unterstand. Die Darstellung des nackten Körpers war auch damals auf die Hilfe eines Parergon angewiesen. Seinen konstitutiven Beitrag am Werk mußte es jedoch invisibilisieren.

Derrida stellt in seiner Kant-Lektüre die Abhängigkeit des Werks vom Beiwerk dar.[55] Er zeigt, daß dem ästhetischen Anspruch, letzteres aus ersterem auszuschließen, eine entgegengesetzte Problemlage korreliert. Denn durch einen ›innerlichen Mangel‹ bestimmt, braucht das Werk exakt jene Elemente, von welchen es sich als bloßen Äußerlichkeiten und Zusätzen zugleich distanziert. In diesem Sinn funktioniert auch das ›nasse Gewand‹ als notwendige Bedingung, welche den ›eigentlichen‹ Gegenstand der Bildhauerkunst, den wohlproportionierten, schönen Körper erst hervortreten läßt. Es ist aber auch die Schwelle, an welcher das Kunstwerk mit seiner Außenseite in Berührung kommt; wo es sich auf etwas hinwendet, das keine Kunst mehr ist. Herder grenzt die Parergon-Problematik in der Bildhauerkunst der griechischen Antike jedoch auf einen Sonderfall ein: ›Wo es dem Griechen ein Gesetz auferlegte‹, also nicht immer. Er räumt damit einen Normalfall ein, demzufolge eine uneingeschränkte Realisation des ästhetischen Maßstabs und damit die Anschauung eines ›parergonfreien Ergon‹ vorherrscht. Welche Exempla jedoch führt er zur Veranschaulichung[56] dieser vollkommenen Plastik an? Und wie beschreibt er sie?

[55] »Nicht weil sie sich ablösen, sondern weil sie sich schwieriger ablösen und vor allem weil ohne sie, ohne ihre Quasi-Ablösung, der innerliche Mangel des Werks zum Vorschein käme; beziehungsweise, was bezüglich eines Mangels auf dasselbe hinausläuft, nicht zum Vorschein käme. Was sie zu *Parerga* macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Inneren des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*. Der Mangel des *Ergon* ist der Mangel des *Parergon*, der Bekleidung oder Säule, die ihm dennoch äußerlich bleiben.« (Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, a.a.O., S. 80).

[56] Siehe zum Problem der Anschauung als einen »komplizierten Konstitutionsprozeß ästhetischer Erfahrung« bei Winckelmann und in dessen Nachfolge: Ernst Osterkamp, Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere, in: Germanistentreffen Bundesrepublik Deutschland – Bulgarien – Rumänien: 28.2 – 5.3.1993, Dokumentation der Tagungsbeiträge, S. 61-69, hier S. 62. Siehe dazu auch, auf den Spezialfall der Laokoon-Gruppe bezogen: Ernst Osterkamp, Laokoon in Präromatik und Romantik, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 2003, S. 1-28.

Bis zu diesem Punkt der Schrift hat Herder erstens die Sinneswahrnehmungen unterschieden und den Künsten der Malerei und Bildhauerei zugewiesen. Zweitens hat er die formal-ästhetischen Kriterien beider Künste grundsätzlich festgelegt. Konkrete Beispiele ihrer Umsetzung sind aber, den Sonderfall der ›nassen Gewänder‹ einmal ausgenommen, nicht vorgestellt worden. Wenn die Aufgabe der Bildhauerei als Bildung ›einer Gestalt der *Schönheit*, der *Liebe*, des *Reizes*, der *Jugend*, Bacchus und Apollo, Charis und Aphrodite‹ definiert wird, dann ist in dieser Reihe kein Verweis auf eine spezifische antike Skulptur gegeben. Es sind abstrakte Begriffe, die Göttern zugeschrieben und auf eine Darstellung festgelegt werden, welche nicht nur auf Gewänder zu verzichten hat, sondern sich auch von anderen, dem wohlproportionierten nackten Körper angehängten Attributen freihalten soll. In diesem Sinne fügt Herder der obengenannten Reihe ein weiteres Glied, die Venus, hinzu: »Die Göttin der Liebe ohne drückende Attribute: *sie selbst* ist Göttin der Liebe, in nackte Reize gekleidet.«[57] Bezeichnend ist an dieser Formulierung, daß die Kleidung hier als Metapher dient, welche der eigentlichen Bestimmung nicht kontrastiert wird, sondern sie stützt. Das kursiv markierte ›*sie selbst*‹, welches mit den ›nackten Reizen‹ deckungsgleich sein soll, verbindet sich nämlich mit exakt demjenigen Element, welches das Parergon einer Skulptur repräsentiert, der Kleidung, jedoch nicht, um es mittels eines ›Gleichsam‹ zum Werk auf Distanz zu halten. Die ›nackten Reize‹ der Venus sind vielmehr ihr ›Kleid‹. So wird rhetorisch die für die Argumentation des Textes ausschlaggebende Differenz zwischen Werk und Beiwerk aufgehoben.

Wie aber und anhand welcher Beispiele, um auf dieser Frage zu beharren, wird in der *Plastik* ein ›parergonfreies‹ Werk beschrieben? – Im zweiten Teil des »zweiten Abschnitts« wendet sich Herder eben dieser Problematik zu. Nachdem er die Kleider und Gewänder als Beiwerk reflektiert und nur im Fall der ›nassen Gewänder‹ dem bildhauerisch Schönem zugestanden hat, lotet er nun den Bereich dessen aus, was den ›eigentlichen‹ Gegenstand dieser Kunstform ausmacht. Er rückt deshalb das Konzept des menschlichen Körpers in den Fokus. Wie präzise, wie getreu seiner organischen Konstitution, so die in diesem Zusammenhang virulente Fragestellung, kann eine Skulptur ihn nach- bzw. abbilden? »Viel feinere Sachen,« lautet die Antwort, »müssen von der Statue wegbleiben, weil sie dem *Gefühl* widerstehen, weil sie dem *tastenden Sinn* keine *ununterbrochene schöne Form* sind. Diese Adern an Händen, diese Knorpeln an Fingern, diese Knöchel an Knien müssen so geschont, und in Fülle des Ganzen verklei-

[57] Herder, Plastik, a.a.O., S. 277.

det werden; oder die Adern sind kriechende Würme, die Knorpel aufliegende Gewächse dem stillen dunkeltastenden Gefühl. Nicht ganz Fülle *Eines* Körpers mehr, sondern Abtrennungen, losgelöste Stücke des Körpers, die seine Zerstörung weissagen, und sich daher schon selbst entfernten.«[58]

Die Beobachtung konfrontiert zwei auf dem Feld der Anthropologie fußende Funktionsbereiche miteinander. Einerseits wird auf das von der Naturforschung und Medizin des späten 18. Jahrhunderts entwickelte Organismuskonzept,[59] andererseits auf die ästhetische Forderung einer ›ununterbrochenen schönen Form‹[60] verwiesen. Der Konflikt besteht dabei darin, daß der organische Zusammenhang nicht nur die ›Fülle eines Körpers‹, sondern auch dessen ›Zerstörung‹, mithin den Tod einbezieht.[61] Wenn Leben als organischer Prozeß verstanden wird, dann ist ihm, wie Herder in den ›Abtrennungen‹ und ›losgelösten Stücken des Körpers‹ hervorhebt, sein eigenes Absterben bereits eingeschrieben. Die organische Funktion hebt nämlich die Vorstellung einer gegenseitigen Exklusion von Leben und Tod auf,[62] indem sie beide in Abhängigkeit zueinander denkt. Die von Herder entworfene Ästhetik der Bildhauerei ist hingegen ausschließlich dem Ausdruck der Vitalität und Gesundheit[63] verpflichtet.

[58] Ebd., S. 269.

[59] Siehe dazu allgemein Hugh Barr Nisbeth, Herder and the Philosophy and History of Science, Cambrigde 1970; Stefan Metzger, Die Konjektur des Organismus. Wahrscheinlichkeitsdenken und Performanz im späten 18. Jahrhundert, München 2002.

[60] Darin manifestiert sich die für die im 18. Jahrhundert geführte Diskussion über das Schöne zentrale, auf Hogarth zurückgehende ›line of grace‹. Siehe dazu Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie, a.a.O., S. 229ff. und 262ff.

[61] Siehe dazu Michel Foucault, Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/M. 1988, S. 160; Zur »Korrelierungsgeschichte von Schmerz und Leben«, wobei Schmerz den organischen Tod repräsentiert, siehe Roland Borgards, Das Leben ein Schmerz. Die Geschichte einer Denkfigur in Literatur und Medizin, in: Maximilian Bergengruen, Roland Borgards, Johannes Friedrich Lehmann (Hrsg.), Die Grenzen des Menschen. Anthropologie und Ästhetik um 1800, Würzburg 2001, S. 135-158, hier S. 153.

[62] Richter stellt in diesem Sinn die »anavoidable presence of death in the material body« heraus (Simon Richter, Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe, Detroit 1992, S. 127).

[63] »Der simple Satz war meine Absicht: ›*daß jede Form der Erhabenheit und Schönheit am menschlichen Körper eigentlich nur Form der Gesundheit, des Lebens, der Kraft, des Wohlseins in jedem Gliede dieses kunstvollen Geschöpfes*, so wie hingegen Alles *Häßliche* nur *Krüppel*, Druck des Geistes, unvollkommene Form zu ihrem Endzweck sei und bleibe.‹« (Herder, Plastik, a.a.O., S. 296) Und an anderer Stelle: »Schönheit ist also nur immer Durchschein, *Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit* zum Zwecke, wallendes Leben, Menschliche Gesundheit.« (Ebd., S. 297).

Zwar wird sie auf die Darstellung des menschlichen Körpers festgelegt, womit die Bildung der natürlichen, organischen Physiognomie gemeint ist. Jedoch proklamiert Herder zugleich den Ausschluß der ›Zerstörung‹ und ›Auflösung‹. In der ästhetischen Applikation wird der organische Körper somit auf die Dimension des Lebens begrenzt, während seine Darstellung die untrennbare andere, es gefährdende Seite zu verdecken hat.[64] Um dieses Ziel zu ermöglichen, führt der Text einmal mehr die vestimentäre Metaphorik an. So spricht er ausdrücklich von ›Verkleidung‹, um die ›Adern an Händen, diese Knorpeln an Fingern, diese Knöchel an Knien‹ unsichtbar zu machen. Dabei bleibt es hier nicht nur bei einem rhetorischen Verweis. Es ist vielmehr die Operation der ›Verkleidung‹ selbst, welche auf die skulpturale Darstellung des menschlichen Körpers übertragen wird. Denn Herder optiert für eine Verhüllung jener physiologischen Elemente, an welchen sich die Zerstörung des menschlichen Körpers ablesen läßt. Nur »die blauen Adern unter der Haut« dürfen sichtbar sein, denn »sie duften Leben, da wallet Blut; als Knorpel und Knochen sind sie nur fühlbar und haben kein Blut und duften kein Leben mehr, in ihnen schleicht der lebendige Tod.«[65]

Die Beschreibung des Gebeins – die ›Knorpel und Knochen‹ – knüpft an die allegorische Tradition des Todesinszenierung an, während die Bezugnahme auf das Leben als ›unter der Haut‹ verlaufende Adern die physiologische Einheit des Blutkreislaufs konnotiert. Entscheidend ist an dieser Beschreibung aber, daß sie das organische Bild ›unter die Haut‹ legt. Es wird daher in einer Weise bedeckt gehalten, die an die ›nassen Gewänder‹ erinnert. Die Adern dürfen zum Vorschein kommen, sofern sie sich als Teil der Blutzirkulation zu erkennen geben und nach ›Leben duften‹, die Knochen und Knorpel – Sinnbilder des Todes – müssen hingegen gänzlich unter der Haut verschwinden. Aber nicht nur die anatomischen Ausprägungen der Knorpel und Knochen gilt es aus der Gestaltung einer Skulptur zurückzudrängen. Auch andere Merkmale, die ein Gleiten des ›fühlenden Fingers‹

[64] Diesen Zusammenhang beschreibt Mülder-Bach als Differenz zwischen Programm und dessen sprachlicher Umsetzung, wobei sie den Mehrwert letzterer betont: »Denn so eindeutig die Programmatik, so komplex ist die Sprache seiner [Herders, N.B.] Texte. Monströse Mischungen, zerstückelte Körper, Tod und Verwesung – was das Ideal sublimieren soll, hält sie als Gegenstand des Grauens, des Ekels und der Angst präsent. Indem sie sich in Vernichtungsphantasien ergeht, sagt sie nicht nur, warum die Idealisierung nötig ist, sondern schafft eine Körpervorstellung, die, einmal zur Sprache geworden, ihre eigene, gegen Sublimationen resistente Realität behauptet. So höhlt die sensualistische Ästhetik ihr eigenes klassizistisches Wunschbild schon im Zuge seiner Begründung aus.« (Mülder-Bach, Im Zeichen Pygmalions, a.a.O., S. 102).

[65] Herder, Plastik, a.a.O., S. 269.

stören könnten, weil sie die Regelmäßigkeit der Haut unterbrechen, müssen vermieden werden.[66] Die Haut wird mithin zu einem Regulator dessen, was sichtbar werden darf, und dessen, was es zu verdecken gilt, weshalb sie sowohl transparent als auch opak gedacht werden muß. Sie sorgt für eine Ökonomie des Sichtbaren, die unter Berufung auf das Gefühl, als dessen Sensorium sie fungiert, zu legitimieren ist.

Der zunächst postulierten und im Verlauf des Textes sich zunehmend auflösenden Unterscheidung zwischen Sehen und Tasten sowie derjenigen zwischen Malerei und Plastik vergleichbar, fällt hier auch die Distinktion zwischen Werk und Beiwerk in gewisser Weise in sich zusammen. Dabei ist deutlich geworden, daß das ›Parergon‹ in zweifacher Weise zum Bestandteil des ›Ergon‹ werden kann. Entweder verwandelt es sich diesem ›gleichsam‹ an oder aber es tritt letztlich sogar an dessen Stelle. Hat Herder die Funktion der ›nassen Gewänder‹ so beschrieben, als schmiegten sie wie eine zweite Haut an den Körper an, wird bei der Beschreibung des natürlichen, nackten Körpers umgekehrt die Haut mit der Funktion der Kleidung und Verhüllung identifiziert. Haut und Kleider erscheinen hier funktional äquivalent. Das stoffliche Gewebe der Gewänder und das Gewebe der Körperoberfläche nähern sich in der Reflexion der plastischen Darstellung eines Körpers einander geradezu ununterscheidbar an und lassen die Grenze zwischen Werk und Bei- oder Nebenwerk verschwimmen.

Zusammenfassend läßt sich daher festhalten: Herders Text zielt auf die Ausarbeitung einer bis dahin in der Ästhetik nicht eingebürgerten grundlegenden Differenz zwischen Malerei und Bildhauerei. Sein Ausgangspunkt ist anthropologischer Art, indem er die ästhetische Differenz perzeptiv begründet, das heißt den beiden Kunstarten jeweils einen bestimmten Wahrnehmungssinn zuordnet. Wie sich jedoch im Zusammenhang der Sinneswahrnehmungen eine Abgrenzung von Sehen und Tasten – bereits durch die entwicklungsphysiologische Verknüpfung beider bedingt – kaum nachvollziehen, allenfalls als verschütteter Ursprung nachträglich konstruieren läßt, so erweist sich nach und nach auch die apostrophierte Demarkationslinie zwischen beiden Künsten als durchlässig. Denn im Zuge der Spezifikation dessen, was das Werk der Bildhauerei ästhetisch auszeichnet, wiederholt sich diese Doppelbewegung, mit welcher einerseits Distinktionen eingefordert und gesetzt, andererseits auch wieder aufge-

[66] So fordert der Text wie im Fall der Augenbrauen etwa (ebd., S. 270) eine Ästhetik der bloßen Andeutung und mit ihr die Ermöglichung des Eindrucks einer durchgehend glatten Oberfläche ein. Siehe dazu sowie zur plastischen Darstellung von Haaren überhaupt, auch mit Bezug auf Winckelmann: Helmut Pfotenhauer, Um 1800, Tübingen 1991, S. 96ff.

weicht oder aufgehoben werden. Gerade anhand der Beschreibung der Gewänder tritt diese komplexe Konstellation deutlich zutage. Im Fall der ›nassen Gewänder‹ verschiebt sich nämlich die Grenze zwischen Werk und Bei- oder Nebenwerk ins Innere des Werks selbst. Wie tiefgreifend diese Verschiebung ist, zeigt sich daran, daß noch die bildhauerisch darzustellende Körperoberfläche, die Haut, der verdeckenden Logik der Gewänder folgt.

ULRICH PORT

# GOETHE UND DIE EUMENIDEN

## Vom Umgang mit mythologischen Fremdkörpern

Rudolf Drux zum Dank für viele Anregungen zum Thema

»Es gibt in der griechischen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häßlicheres Bild als die Furien oder Erinnyen, wenn sie aus dem Orkus hervorsteigen, einen Verbrecher zu verfolgen.«
*Friedrich Schiller, Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*

### I

Im August 1775, kurz nach der Lösung seiner Verlobung mit Lili Schönemann und kurz vor seiner Einladung an den Weimarer Hof durch den frisch gekürten Herzog Karl August, äußert Goethe in einem Brief die Sorge, »die unsichtbaare Geisel der Eumeniden« könne ihn bald aus seinem »Vaterland« »peitsch[en]«.[1] Der konkrete biographische Anlaß dieser Befürchtung bleibt etwas vage, auf jeden Fall unschärfer, als es die mythologische Anspielung ist. Diese zielt offenbar auf die Figur des Orest, der nach dem Mord an seiner Mutter Klytaimestra vor den Eumeniden oder Erinyen, den göttlichen Rächerinnen der Blutschuld, aus der Heimat fliehen muß und geistig zerrüttet umherirrt.[2] Weniger als vier Jahre nach der Abfas-

[1] An Anna Luise Karsch, 17.-28.8.1775, Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe, hrsg. v. K. R. Mandelkow, Hamburg 1962ff., Bd. I, S. 190.

[2] Die Vermutung von W. Große (Kommentar in: Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche [im folgenden zitiert: DKV], hrsg. v. F. Apel u.a., Frankfurt/M. 1985ff., Bd. XXVIII [II. Abteilung, 1. Bd. ], S. 978), aufgrund einer geographischen Angabe des Briefes (»nicht nordwärts«) spiele Goethe hier auf die zu diesem Zeitpunkt geplante Italienreise an (der symbolträchtige ›Scheideblick nach Italien‹ vom Gotthardpaß liegt gerade mal zwei Monate zurück, die »Reise in die Schweiz« wird im Brief ausdrücklich erwähnt), scheint mir


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-008 | CC BY-NC-ND 4.0

sung des zitierten Briefs, im April 1779, wird Goethe bei der Uraufführung der Prosafassung seiner *Iphigenie auf Tauris* selbst die Rolle des Orest spielen. Daß in diesem Zusammenhang auch der Eumeniden-Stoff nachdrücklich und neu profiliert wird, ist die Ausgangsbeobachtung der folgenden Ausführungen. Es geht um die Signifikanz dieses Mythos in Goethes Werk. Meine These ist, daß die Eumeniden einen Fremdkörper in Goethes eigener Mythologie bilden, ein unheimliches und mit Blick auf den Gesamtduktus seiner Arbeit am Mythos disparates Element, das er dennoch mehrfach aufgegriffen hat. Im Mittelpunkt wird dabei die 1787 erstmals publizierte Versfassung der *Iphigenie* stehen. Zum Ende hin sei die Aufmerksamkeit aber auch noch auf zwei spätere Adaptionen gelenkt. Die hierbei herangezogenen ›Kon-texte‹ zum Eumenidenmythos aus Literatur, Bildkunst und Altertumskunde bieten darüber hinaus eine kurze (und keineswegs auf Vollständigkeit zielende) Skizze zu den Thematisierungs- und Darstellungsoptionen dieses Mythos in den Jahrzehnten vor und nach 1800.

## II

Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* gilt als Paradestück der frühen Weimarer Klassik. Entsprechend große Beachtung hat das Drama im Zuge verschiedener Kanonisierungsbemühungen gefunden. Wohl weil es sich um einen Stoff handelt, der bereits von Euripides in seiner *Iphigenie bei den Taurern* dramatisch gestaltet wurde, greifen die meisten Erörterungen über Goethes Stück auf das Argumentationsschema der *Querelle des Anciens et des Modernes* zurück. In diesem ›Streit der Alten mit den Neueren‹ geht es um die vergleichende Konfrontation zwischen den bereits ›klassischen‹, kanonisierten Werken der Antike und der jeweils aktuellen, ›modernen‹ Literatur. Es war Schiller, der 1789 in seiner Rezension der *Iphigenie* dieses topische Muster als einer der ersten bemüht hatte und der Rezeption damit eine Wendung gab, die sich bis in die jüngste Deutungs-

aufgrund des düsteren alludierten Mythos und seiner konkreten Ausgestaltung (peitschen, Geißel) nicht plausibel. Eher könnte es sich um ein familiendynamisches *Hysteron proteron* handeln. Der drohende Unmut des Vaters und selbstbewußten Patriziers Johann Caspar Goethe über eine mögliche Übersiedlung seines Sohnes an den Weimarer Fürstenhof wird von diesem antizipiert und gedanklich vorauseilend in Kauf genommen, der symbolische Vatermord ist damit antizipativ bereits vollzogen und der Sohn phantasiert sich, nochmals einen Schritt weiter denkend, dafür die göttlichen Rächerinnen der Blutschuld herbei. – Daß »Vaterland« bei Goethe als durchaus übliches Synonym für seine Vaterstadt Frankfurt dient (im Sinne von *patria*), hebt E. Damm hervor (vgl. den Kommentar in: Goethe, Gedenkausgabe, hrsg. v. E. Beutler, Zürich 1951, Bd. XVIII, S. 1032/1003).

geschichte verfolgen läßt.[3] Insbesondere eine monologische Szene des Dramas, der zweite Auftritt aus dem dritten Akt mit der Elysiumsvision des Orest, seiner Unterweltsphantasie von den versöhnten Tantaliden, hebt Schiller paradigmatisch hervor. Es ist zugleich diejenige Szene, in der Orest zum letzten Mal mit einem vom Wahnsinn getrübten Gemüt auftritt. Dazu Schiller:

> Ein Selbstgespräch folgt, das einzige in seiner Art auf der tragischen Bühne. Es ist der letzte Wahnsinn Orests, mit welchem auch seine Furien von ihm Abschied nehmen. Hätte die neuere Bühne auch nur dieses einzige Bruchstück aufzuweisen, so könnte sie damit über die alte triumphieren. Hier hat das Genie eines Dichters, der die Vergleichung mit keinem alten Tragiker fürchten darf, durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den mildern Geist unsrer Zeiten unterstützt, die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen gewußt und ein Gemälde entworfen, das mit dem entschiedensten Kunstsiege auch den weit schönern Sieg der Gesinnungen verbindet.[4]

Der Sieg über die Antike erscheint hier als ein zugleich ästhetischer und moralischer. Daneben aber auch als ein religionsgeschichtlicher. Daß die erwähnten »Furien« nicht allein von Orest Abschied nehmen, sondern als kausal wirksame objektive Mächte aus der ganzen modernen Welt verschwinden, wird zwar nicht explizit gesagt, ist aber durch die Eigenart des rezensierten Dramas, seinen besonderen historischen Index, nahegelegt. Göttliche Mächte reden, und das gilt als Fortschritt und nicht etwa als Verlust, nur noch »durch unser Herz zu uns«, wie es in einem vielzitierten, empfindsam-pietistisch anmutenden Vers aus dem Munde der Iphigenie heißt,[5] keinesfalls aber kommunizieren sie noch auf dem Weg über eine persönliche Epiphanie.

Dieser religiösen Verinnerlichung resp. Subjektivierung entspricht eine dramaturgische im Schauspiel des Aufklärungszeitalters. 1755 hatte Lessing in seiner Besprechung des *Rasenden Herkules* von Seneca vorgeschla-

[3] Vgl. zur Abwägung antiker und moderner Züge der *Iphigenie* in den zeitgenösssischen Rezensionen komprimiert den Kommentar von Reinhardt in: Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. v. K. Richter in Zus.arb. m. H. G. Göpfert, N. Miller u. G. Sauder, München, Wien 1985ff., Bd. III.1, S. 745f. (im folgenden zitiert: MA).

[4] Schiller, Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, 7. Aufl., München 1984, Bd. V, S. 964f.

[5] Iphigenie auf Tauris, in: Goethe, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. E. Trunz, 13. Aufl., München 1982, Bd. V, S. 20, v. 494 (im folgenden zitiert: HA).

gen, bei einer Neubearbeitung des Stoffes den Wahnsinn des Titelhelden als »eine *natürliche* Folge« seines »Charakters« zu profilieren, nicht aber als Ergebnis eines Einwirkens extramentaler göttlicher Mächte, im Falle des Senecaschen Herkules also der Juno und der ihr assistierenden Furien.[6] In diesem Zusammenhang schreibt er: »Unsere neuere tragische Bühne will die Gottheiten nicht mehr leiden. Man hat sie in die allegorischen Stücke verwiesen, und das mit Recht. Was also zu tun? Ich wollte raten die persönliche Erscheinung der Juno in einen göttlichen Traum eines Priesters zu verwandeln.«[7] Ganz in dieser Spur bewegt sich mehr als ein halbes Jahrhundert später Hegels *Ästhetik*, in der schließlich Goethes *Iphigenie* als das »vollständige[n] Beispiel der Umwandlung« einer »bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjektives, in Freiheit und sittliche Schönheit« bewundert wird.[8] Schillers Lob der genuin modernen Darstellung des Orest in Goethes Drama steht konzeptionell und zeitlich gleichsam in der Mitte zwischen der theaterprogrammatischen Bemerkung des Aufklärungs-Dramaturgen Lessing und der theoretischen Fixierung religiöser Innerlichkeit in der idealistischen Philosophie zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Indes sollte das nicht Schillers letzte Äußerung in dieser Sache gewesen sein. 1802, ein gutes Jahrzehnt nach seiner Rezension, als die *Iphigenie* für eine Aufführung am Weimarer Theater redigiert werden soll, schreibt er an den Autor des Stücks:

> Das Historische und Mythische muß unangetastet bleiben, es ist ein unentbehrliches Gegengewicht des Moralischen, und was zur Phantasie spricht, darf am wenigsten vermindert werden. | *Orest* selbst ist das Bedenklichste im Ganzen; ohne Furien ist kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustands nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüt ist, so ist sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand; hier ist eine von den Grenzen des alten und neuen Trauerspiels. Möchte Ihnen etwas einfallen, diesem Mangel zu begegnen, was mir freilich bei der jetzigen Ökonomie des Stücks kaum möglich scheint; denn was ohne Götter und Geister daraus zu machen war, das ist schon geschehen.[9]

[6] Lessing, Seneca-Abhandlung, in: ders., Werke, hrsg. v. H. G. Göpfert, München 1970ff., Bd. IV, S. 87 u. 91. Vgl. hierzu W. Barner, Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München 1973, S. 33f. u. 46.

[7] Ebd., S. 88.

[8] Hegel, Ästhetik, in: ders., Werke, hrsg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt/M. 1970ff., Bd. XIII, S. 297. Dementsprechend ist der prekäre Zustand des Orest vollständig erklärbar durch eine »Qual der *inneren* Furien« (ebd., S. 299, Hevorhebung von mir; U.P.).

[9] An Goethe am 22. 1. 1802, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. Emil Staiger, Frankfurt/M. 1977, Bd. II, S. 932f.

Diese Äußerungen sind in zweifacher Hinsicht bedenkenswert. Einmal scheint mit ihnen eine Gegenrechnung zu dem in der Rezension gefeierten »Kunstsieg[e]« der neueren Bühne über die antike aufgemacht zu sein, insofern der moderne Verzicht auf das Götterpersonal in Folge der Verinnerlichung von Konflikt und Handlungsmotivation ein ästhetisch-theatrales Defizit mit sich führt, einen »Mangel«, unter dem die Imagination des Lesers oder Zuschauers zu leiden Gefahr läuft.[10] Zum anderen aber gibt der zweite Satz des Zitats über Orest und die Furien ein Rätsel auf. Auf was bezieht sich Schiller an dieser Stelle konkret? Wieder werden das alte und das neue Trauerspiel einander gegenübergestellt, diesmal in Hinblick auf die Ursache des Orestschen Wahnsinns.

Im antiken Mythos ist dieser Wahnsinn eng verbunden mit den schon mehrfach genannten Furien, die im Griechischen Erinyen oder Eumeniden heißen.[11] Es handelt sich bei ihnen um chthonische, der Erde und der Unterwelt zugeordnete Gottheiten, die genealogisch einer älteren Göttergeneration als die Olympier angehören. Sie erscheinen meist als Töchter der Nacht oder sind aus den Blutstropfen bei der Kastration des Uranos durch Kronos entstanden.[12] Aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Welt des Chthonischen haben sie für die Menschen zwei Seiten, eine schreckliche und eine segensreiche.[13] In ihrer doppelten Fähigkeit, Fruchtbarkeit zu fördern oder zu vernichten, ähneln sie der Göttin Demeter. Als Rachegöttinnen bestrafen sie Frevel gegen ungeschriebene Sittengesetze wie Verletzung der Gastfreundschaft, Meineid oder Mord, insbesondere unter Familienangehörigen. Damit verbunden erfüllen sie Verfluchungen, indem sie bei den Betroffenen Verblendung und Wahnsinn herbeiführen.

Aufgrund ihrer furchterfüllenden Züge war die kultische Verehrung der Erinyen, deren Kultstätten in Athen am Fuß des Areopags und auf dem Kolonos bezeugt sind, von einer deutlichen Scheu und verschiedenen Schutz- und Abwehrgesten begleitet. Einige davon sind in attischen Dra-

[10] Ganz ähnlich in Schillers Brief an Körner vom 21. 1. 1802, Nationalausgabe, hrsg. v. J. Petersen u.a., Weimar 1943ff., Bd. XXXI, S. 89f.

[11] Vgl. hierzu und zum folgenden E. Wüst, Erinys, in: Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Suppl. VIII, S. 82-166; H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6. erw. u. erg. Aufl., Reinbek 1974, S. 127f.; A. Henrichs, Namenlosigkeit und Euphemismus. Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama, in: Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte, hrsg. v. H. Hofman u. A. Harder, Göttingen 1991, S. 161-201; S. I. Johnston, Erinys, in: Der neue Pauly, Bd. IV, S. 71f. Wichtige antike Belegtexte zu den charakteristischen Zügen der Erinyen sind neben der *Orestie* und anderen attischen Dramen die Epen Homers, Apollodoros' *Bibliothek* und Vergils *Aeneis*.

[12] Vgl. Aischylos, Eumeniden, v. 69, 322 u. passim; Hesiod, Theogonie, v. 185.

[13] Vgl. hierzu bes. Henrichs, Namenlosigkeit und Euphemismus (wie Anm. 11).

men dokumentiert.[14] Man betete lautlos zu ihnen, verließ die Kultstätte, ohne den Blick zurückzuwenden und redete die Gottheiten ungern namentlich an. Wenn man sie nannte, bevorzugte man euphemistische Bezeichnungen, die ihre förderliche Seite akzentuierten wie σεμναι θεαί (›verehrte Göttinnen‹).[15] Ευμενίδες, ein anderer Kultname und zugleich der Titel des letzten Teils der Aischyleischen *Orestie*, meint ins Deutsche übersetzt so viel wie die ›Wohlmeinenden‹ / ›Wohlgesinnten‹, während es bei der Bezeichnung Ερινύς und dem lateinischen *furia* einen etymologischen Zusammenhang mit der furchterregenden Seite, mit Zürnen, Wüten und Rasen, gibt.

Rechtsgeschichtlich sind die Eumeniden Vertreterinnen des älteren Mutterrechts, das in der Abfolge der verschiedenen Göttergenerationen durch das jüngere, patriarchalisch organisierte Recht der Olympier unter Zeus abgelöst wird. In diesem Zusammenhang steht auch die Geschichte des Orest und seiner Familie, die in Aischylos' *Orestie* gestaltet ist, die aber auch den Hintergrund für die Dramenhandlung der Euripideischen wie der Goetheschen *Iphigenie* bildet. Orest erschlägt auf Befehl Apollos seine Mutter Klytaimestra, weil diese ihren Gatten Agamemnon nach dessen Rückkehr aus Troja ermordete. Dieser Mord an der blutsverwandten Mutter wird dann von den Erinyen verfolgt, die Orest mit Wahnsinn schlagen.

Goethes moderne Version des Orest-Mythos, entstanden in einer Zeit, in der es in der Anthropologie und Medizin eine große Neugier für psychosomatische und ›erfahrungsseelenkundliche‹ Zusammenhänge gab, akzentuiert die psychopathologische Dimension seines Zustandes. Das Schauspiel führt Orest als Kranken vor, als einen »pathisch Schwermütigen«[16]. Die pathologische Färbung seines Zustandes hebt Orest bei seinem ersten Auftritt selbst hervor:

Das ist das Ängstliche von meinem Schicksal,
Daß ich wie ein verpesteter Vertriebner
Geheimen Schmerz und Tod im Busen trage,
Daß, wo ich den gesundsten Ort betrete,

[14] Vgl. Sophokles, Ödipus auf Kolonos, v. 126ff., 156ff., 489f.; Euripides, Orestes, v. 37, 408ff.

[15] Signifikant für das Benennungsproblem ist auch die Bezeichnung der Erinyen als ›Namenlose Göttinnen‹ (ανώνυμοι θεαί), zu finden auch in Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* (v. 944). Vgl. hierzu Henrichs, Namenlosigkeit und Euphemismus (wie Anm. 11), S. 174ff. »Hier ist das Namenstabu in seiner extremsten Form, der Namenlosigkeit, geradezu zum Eponym geworden« (ebd., S. 174).

[16] T. W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: ders., Noten zur Literatur, Frankfurt/M. 1981, S. 495-514, hier S. 512.

> Gar bald um mich die blühenden Gesichter
> Den Schmerzenszug langsamen Tods verraten.[17]

Der pathologischen Selbsteinschätzung korrespondieren die Fremdwahrnehmungen. Seine Schwester Iphigenie bezeichnet ihn als »Schwererkrankten«.[18] Sein Freund Pylades attestiert einen »fieberhafte[n] Wahnsinn« in Folge einer extremen affektiven Irritabilität, die Orest schließlich – mythologisch formuliert – zum hilflosen Opfer der Rachegöttinnen werden läßt:

> [...] es wird gar leicht
> Durch Freud und Schmerz und durch Erinnerung
> Sein Innerstes ergriffen und zerrüttet.
> Ein fieberhafter Wahnsinn fällt ihn an
> Und seine schöne freie Seele wird
> Den Furien zum Raube hingegeben.[19]

Wenn Schiller nun jedoch bemerkt, die »Ursache« für diesen Wahnsinn falle »jetzt« (sprich in Goethes moderner Version) als eine endogen psychische »nicht in die Sinne« (»da sie bloß im Gemüt ist«), die Figur des Orest müsse daher im Unterschied zum alten Trauerspiel »ohne Furien« auskommen, so scheint diese Kontrastierung auf einem Mißverständnis zu beruhen. Was Goethe in punkto Götterpersonal gegenüber der antiken Vorgabe, der Euripideischen *Iphigenie bei den Taurern*, gestrichen hat, ist die Figur der Athene. Sie tritt im attischen Drama selbst auf und entscheidet am Ende den Streit zwischen Taurern und Griechen um das Kultbild der Artemis zugunsten der letzteren, wohingegen es in Goethes Version dem vom Wahnsinn geheilten Orest gelingt, durch eine ebenso elegante wie prekäre Umdeutung des Delphischen Orakels den Konflikt um das Kultbild zu entschärfen, insofern mit der nach Griechenland zurückzubringenden »Schwester« nicht Apolls göttliche Schwester Artemis, sondern Orests eigene Schwester Iphigenie gemeint sein soll.[20] Die Lösung des Konflikts durch eine *dea ex machina* (eine schon beim durch die sophistische Aufklärung geprägten Euripides brüchig-ironische Lösung) wird dadurch überflüssig.

Was hingegen die Furien anbelangt, um die es in Schillers Bemerkung ja eigentlich geht, so fallen diese in der Tragödie des Euripides ebensowenig »in die Sinne« wie in Goethes Fassung. Sie sind als deliröse Vision des

[17] HA, Bd. V, S. 25, v. 656ff.
[18] Ebd., S. 32, v. 930.
[19] Ebd., S. 30, v. 850ff.
[20] Vgl. Euripides, Iphigenie bei den Taurern, v. 1435ff.; Goethe, HA, Bd. V, S. 66, v. 2107.

wahngeschüttelten Orest in den Botenbericht eines Hirten verbannt, der Iphigenie von zwei Fremden berichtet, die am Strand des Taurerlandes entdeckt worden sind (es sind Orest und Pylades). Die diesbezüglichen Verse lauten bei Euripides in der Übersetzung von Ernst Buschor:

> Da sprang der eine von den Fremden auf,
> Warf hoch und senkte wieder jäh sein Haupt,
> Bis in die Glieder zitternd, stöhnte laut,
> Vom Wahn geschüttelt, schrie mit schrillem Ruf:
> »Siehst du das Weib, mein Pylades? O sieh
> das Hadesscheusal, das sich auf mich stürzt,
> Die wilde Schlangenbrut auf mich gezückt!
> Und die geflammte mit dem Flügelschlag
> Des Todes, meine Mutter auf dem Arm,
> Den Steinblock, der mich ganz zermalmen soll?
> Schon trifft sie, hilf mir!« – Doch wir sahen nichts
> Von den Gestalten, sondern jener hielt
> Der Rinder Brüllen und das Hundsgekläff
> In seinem Wahn für der Erinyen Schrei.[21]

Ob es sich bei den Erinyen um reale Wesen handelt oder allein um Phantasmen des an der Schuld des Muttermordes irre gewordenen Orest, bleibt hier genauso in der Schwebe wie in Goethes Schauspiel. Als eigenständig agierende und leibhaft-sinnlich präsente *dramatis personae* treten die Erinyen, entgegen der Supposition Schillers, auf jeden Fall nicht auf. Analoges gilt auch für fast alle anderen attischen Tragödien, in denen das Sujet vom eumenidenverfolgten Orest eine Rolle spielt, in Euripides' Dramen *Orestes* und *Elektra* sowie im ältesten überlieferten Stück mit diesem Motiv, den *Choephoren* von Aischylos, also dem zweiten Teil der *Orestie*. Wenn die Erinyen in diesen Tragödien Thema sind, dann nicht in eigenständiger Rollenrede und Bühnenpräsenz, sondern allein in narrativer Vermittlung, entweder in den Äußerungen des von ihnen Verfolgten oder in den Reden anderer Dramenfiguren.[22] Dazu gibt es nur eine einzige Ausnahme. Die allerdings ist so eklatant und prominent, das sie wohl als der wichtigste Bezugspunkt für das gelten kann, was im kollektiven Gedächtnis um 1800 unter dem Thema ›Die Erinyen im Trauerspiel der Alten‹ abgespeichert war. Ich meine den schon erwähnten dritten und abschlie-

[21] Euripides, Iphigenie bei den Taurern, v. 281ff., nach: Euripides, Ausgewählte Tragödien, übers. v. E. Buschor, hrsg. v. B. Zimmermann, Zürich 1996, Bd. II, S. 535.

[22] Vgl. Aischylos, Choephoren, v. 1048ff.; Euripides, Elektra, v. 1252ff.; Orestes, v. 38ff., 255ff., 408ff.

ßenden Teil der *Orestie*, die *Eumeniden*, in dem die Unterweltsgöttinnen selbst den Dramentitel liefern und als eigenständige *dramatis personae* auftreten.

Schillers eigenartiger Fehlgriff bei der Bestimmung des Unterschieds zwischen der antiken und modernen Begründung des Orestschen Wahnsinns ist, so vermute ich, Folge einer Überlagerung verschiedener Assoziationen. Der Gegensatz zwischen der Euripideischen Tragödie mit ihrer *dea ex machina* Athene und Goethes Schauspiel mit seiner Konfliktlösung ohne transzendenten Eingriff wird überlagert vom literaturhistorisch und imagologisch wirkungsmächtigen Bild der Aischyleischen Eumeniden – ein Bild, das Schiller fünf Jahre zuvor selbst für ein poetisches Produkt adaptiert hatte, das in enger Zusammenarbeit mit Goethe entstand: für die Ballade von den *Kranichen des Ibykus*, wo der Theaterauftritt eines Eumenidenchors zum ereignisschürzenden Schlüsselmotiv wird, eine *performance*, die in ihrer Ausgestaltung ganz offensichtlich auf die Aischyleische ›Urszene‹ zurückweist. An dieser Stelle seien einmal die entscheidenden Strophen zitiert, zum einen, weil Schillers Ballade komprimiert die wichtigsten Attribute herausstellt, die Aischylos, aber auch andere Text- und Bildzeugnisse der Antike den Eumeniden in ihrem äußeren Erscheinungsbild zuschreiben; zum anderen, weil diese Verse etwas von der suggestiven Wirkung verraten, die das unheimliche Mythologem und seine antike künstlerische Ausprägung auf die Zeit um 1800 ausgeübt hat. Vom Auftritt des Eumeniden-»Chores« heißt es in der Ballade, daß er

[…] streng und ernst, nach alter Sitte,
Mit langsam abgemeßnem Schritte,
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Rund.
So schreiten keine irdschen Weiber,
Die zeugete kein sterblich Haus!
Es steigt das Riesenmaß der Leiber
Hoch über menschliches hinaus.

Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,
Sie schwingen in entfleischten Händen
Der Fackel düsterrote Glut,
In ihren Wangen fließt kein Blut.
Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier und Nattern
Die giftgeschwollnen Bäuche blähn.

Und schauerlich gedreht im Kreise
Beginnen sie des Hymnus Weise,
Der durch das Herz zerreißend dringt,
Die Bande um den Frevler schlingt.
Besinnungraubend, herzbetörend
Schallt der Erinnyen Gesang,
Er schallt, des Hörers Mark verzehrend,
Und duldet nicht der Leier Klang:

»Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele!
Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
Er wandelt frei des Lebens Bahn.
Doch wehe, wehe, wer verstohlen
Des Mordes schwere Tat vollbracht,
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht! […]«[23]

Schillers Gedicht ist nicht das einzige Zeugnis, das die Faszination des aufgeklärten 18. Jahrhunderts für diese Überlieferung dokumentiert, eine Faszination, die immer einhergeht mit einem Befremden. Die Eumeniden und ihr Auftritt in der Tragödie des Aischylos beschäftigt Theatertheoretiker und -historiker wie Diderot, Dubos, Cahuzac oder Lessing.[24] Wilhelm von Humboldt übersetzt und kommentiert einen der Eumeniden-Chorgesänge.[25]

[23] Schiller, Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. I, S. 349f. Vgl. zur antiken Ikonographie der Erinyen: Wüst, Erinys (wie Anm. 11), S. 124ff.; H. Sarian, Erinys, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Bd. III,1, S. 825-843 u. Bd. III,2, S. 595-606. Für die Überlieferung im 18. Jahrhundert einschlägig: B. Hederich, Gründliches mythologisches Lexicon, Leipzig 1770, Sp. 1130f. Ein umfassendes Kompendium zur antiken Darstellung bietet 1801 schließlich Goethes und Schillers altertumskundlicher Gewährsmann Karl August Böttiger mit seinem Buch *Die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen. Eine archäologische Untersuchung* (Weimar 1801), zur überlieferten Ikonographie bes. S. 13-58 u. S. 69-92. Für den Hinweis auf diesen mit Blick auf die ›Arbeit am Eumenidenmythos‹ um 1800 hochsignifikanten Text danke ich ganz herzlich Herrn Prof. Ernst Osterkamp (Berlin).

[24] Vgl. Diderot/[Lessing], Das Theater des Herrn Diderot, aus dem Franz. übers. v. G. E. Lessing, hrsg. v. K.-D. Müller, Stuttgart 1986, S. 120f.; Dubos in seinen Bemerkungen über die »theatralischen Vorstellungen der Alten« (vgl. Lessing, Werke, hrsg. v. J. Petersen u. W.v. Olshausen, Berlin, Wien 1925ff., Bd. XIII, S. 355; J.-L. Cahuzac, La Danse ancienne et moderne, 1754; übers. i. d. v. Nicolai herausgegebenen Slg. verm. Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freien Künste I u. II).

[25] W. v. Humboldt, Die Eumeniden. Ein Chor aus dem Griechischen des Aeschylos (v. 299ff.), in: ders., Werke, hrsg. v. A. Leitzmann, Berlin 1909, Bd. VIII, S. 237ff. An dieser Übersetzung hat sich Schiller in einigen Strophen seiner Ballade orientiert; vgl. den Kommentar von N. Oellers in Schiller, Nationalausgabe (wie Anm. 10) Bd. 2,II,A, S. 634f.

Auch delektiert man sich mit lustvollem Schauder an der Anekdote über eine attische Tragödien-Aufführung, die auf den namentlich nicht bekannten antiken Biographen des Aischylos zurückgeht. Sie sei hier einmal in einer Version von Moses Mendelssohn aus den *Literaturbriefen* von 1760 zitiert:

> Die Pantomime der Alten hat ihre Zauberkraft würklich so weit getrieben, daß sie dem Zuschauer das äusserstwunderbare hat glaublich machen können. Der Tanz der Eumeniden hat unter den ernsthaftesten Atheniensern keinen solchen *incredulum* gefunden. ›Der *Areopagus* war für Entsetzen ausser sich. Männer, die in den Waffen alt geworden waren, zitterten. Die Menge floh davon. Schwangere Frauen kamen nieder. Man glaubte diese grausamen Gottheiten, denen die Rache des Himmels aufgetragen war, zu sehen, wie sie die Laster der Erde verfolgten, und bestraften; man sahe sie wirklich.‹[26]

Mit solchen Gruselgeschichten nicht genug. In verschiedenen Dramen des 18. Jahrhunderts betreiben die Eumeniden ihr schreckliches Geschäft, etwa in Christian Felix Weisses *Atreus und Thyestes* von 1766[27] oder auch - dann allerdings zur Metapher geronnen - in Schillers *Räubern* von 1781.[28]

[26] Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, hrsg. i. Gemeinschaft m. F. Bamberger, H. Borodianski (Bar-Dayan), S. Rawidowicz u.a., Stuttgart 1971ff., Bd. V,1, S. 134f. Zur antiken Vorlage vgl. Vit. Aesch. 9. Mendelssohns »incredulum« ist eine Anspielung auf: Horaz, Ars poetica, v. 188. – Im *Neuen Teutschen Merkur* von 1796 verdächtigt Karl August Böttiger die Anekdote, »eine bloße Rhetorikazion« zu sein und vermutet am Ursprung entweder eine »bis ins Kindische gehende[n] Uebertreibung späterer Sofisten« oder »die spätern Epigrammatisten«, die »gerade in den Beschreibungen ausserordentlicher Effekte, die ein gepriesenes Werk der redenden oder bildenden Kunst auf die Zuschauer hervorgebracht habe, wie auf einem Paradepferde, nach Herzenslust herumtummeln« (Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bey den dramatischen Vorstellungen?, in: Der Neue Teutsche Merkur 1796, Bd. I, S. 23-46, hier S. 37f., Zitat 38; vgl. auch Die Furienmaske [...], wie Anm. 23, S. 3).

[27] Vgl. Weiße, Atreus und Thyestes. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, hrsg. v. F. Brüggemann, Leipzig 1938, S. 239, v. 8f.; S. 257, v. 35; S. 288, v. 4ff.; S. 299, v. 32.

[28] In Schillers *Räubern* bemüht Franz Moor einen ganzen »Furientrupp« an »Empfindnissen« oder »Leidenschaften«, um seinen Vater unter die Erde zu bringen (Sämtliche Werke [wie Anm. 4], Bd. I, S. 522f.). Die »Furie« als personifizierende Metapher einer brisanten und/oder extremen seelischen Regung ist in der Literatur verbreitet. Vgl. z.B. Lessing, Miss Sara Sampson II.8, Werke [wie Anm. 6], Bd. II, S. 42; bei Goethe selbst etwa *Dichtung und Wahrheit* (HA, Bd. IX, S. 381). In Hegels früher Schrift *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* erscheinen die »Eumeniden« oder »Furien« als Inbegriff für die (selbst)-zerstörerischen Mächte eines Bewußtseins (vgl. Werke [wie Anm. 8], Bd. I, S. 389), in der *Phänomenologie* ist die »Erinnye, welche die Rache betreibt«, der integrale, nichttranszendente Teil eines Geistes, der Unrecht erlitten hat (Werke, Bd. III, S. 340). In Hölderlins *Anmerkungen zum Oedipus* spricht der »Geist im zornigen Unmaas«, Extremwert einer seeli-

Einige Stücke verweigern sich dabei im Gattungshorizont der Oper und ihres theatralen Illusionsapparates auch dem aufgeklärten Poetikprogramm Lessings, auf leibhaftige Götterfiguren zu verzichten, und präsentieren die Eumeniden wie in der Aischyleischen Tragödie als selbständige Figuren. Auf diese Weise verfahren Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigenie in Tauris* von 1779 und Friedrich Maximilian Klingers Trauerspiel *Medea in Korinth*, das im gleichen Jahr wie Goethes *Iphigenie* erscheint. An einer visuellen Darstellung der Eumeniden versuchen sich auch diverse bildende Künstler: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethes klassizistischer Malerfreund der Italienreise, mit einem Tafelbild von 1788, das Iphigenie, Orest und die Furien zeigt und auf den ersten Auftritt im dritten Akt von Goethes Drama bezogen zu sein scheint; der Bildhauer und Illustrator John Flaxman 1795 und 1809 mit einer Reihe von Zeichnungen nach Motiven der Aischyleischen *Orestie*; schließlich der für seine Albtraum-Sujets berühmte Johann Heinrich Füssli um das Jahr 1800 mit zwei Zeichnungen, auf denen die bereits zitierte Vision des Orest aus der *Iphigenie* des Euripides illustriert ist.

Parallel zu diesen Darstellungsversuchen verläuft eine antiquarische, zugleich kunsttheoretisch-ästhetische Diskussion. In Lessings *Laokoon*-Abhandlung von 1766 (2. Auflage 1788) firmiert die Furie bei der Behauptung, »daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei«, als Negativexempel schlechthin: »Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.«[29] Die *Briefe, antiquarischen Inhalts* (1768, 2. Aufl. 1778) nehmen das Thema, das offenbar einige (kritische) Beachtung gefunden hatte, als paradigmatischen Grenzfall einer Gestaltung des Häßlichen, Ekel- und Grauenerregenden wieder auf.[30] 1801 schließlich widmet Karl August Böttiger dieser Thematik in dezidierter Anknüpfung an Lessing ein ganzes Buch: *Die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen*. Ausgangs- und permanenter Bezugspunkt für die eingehenden archäologisch-ästhetischen Untersuchungen sind die

schen Erregung, »beinahe nach Furienart, in gewaltsamerem Zusammenhange« (Sämtliche Werke [Große Stuttgarter Ausgabe], hrsg. v. F. Beißner u. A. Beck, Stuttgart 1943ff., Bd. V, S. 198 u. 201; vgl. hierzu Verf., Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888), München 2005, Kapitel B.II,2). Vgl. auch die Beispiele in Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. IV,1 (4), S. 749f. (Artikel ›Furie‹).

[29] Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Werke (wie Anm. 6), Bd. VI, S. 20.

[30] »Ich weiß wohl, daß meine Assertion von den Furien mehrere befremdet hat.« (Lessing, Briefe, antiquarischen Inhalts, Nr. 7, Werke [wie Anm. 6] Bd. VI, S. 207). Vgl. die Briefe 6-8, in denen Lessing seine These aus dem *Laokoon* insbesondere gegen die Kritik von Christian Adolf Klotz und Friedrich Justus Riedel verteidigt und weiter erläutert (ebd., S. 206-213).

»gräßlichen Scheusale[n] der Aeschyleischen Bühne«,[31] deren Aussehen mit Hilfe von Johann Heinrich Meyer auch in einem kolorierten Kupferstich rekonstruiert wird. Aus diesem archaisch-rohen Furienprototyp entwickelten sich dann, wie Böttiger in Orientierung an Lessings ›Gesetz der Schönheit‹ und Winckelmanns Kunstgeschichte formuliert, »nach und nach die schönsten Jägernymphen«, »idealisirte Eumeniden«.[32] Das literarische Äquivalent zu dieser bildkünstlerischen Idealisierung der Erinyen findet Böttiger indes nicht in der Antike, sondern erst in seiner eigenen Zeit: im »Muster des neuen Sophocles« – Goethes *Iphigenie*.[33]

## III

Die Eumeniden-Darstellung in Goethes *Iphigenie* nun ist vor dieser historischen Folie zu lesen, der besondere Einschlag, den Goethes Schauspiel den Unterweltsgöttinnen verleiht, allein im Zusammenhang der Problem- und Faszinationsgeschichte dieses Mythos um 1800 angemessen bestimmbar. Vor dem Hintergrund des bereits Erörterten sind dabei zwei Aspekte zu unterscheiden: ein mytho-theologischer, bei dem es um den Ort oder den Status geht, den die Eumeniden im Kosmos der dramatischen Handlung einnehmen; und ein mytho-poetischer, der ihre ästhetisch-theatrale Erscheinungsweise im Text resp. auf der Bühne betrifft.

Zunächst ist der Tatbestand festzuhalten, daß Goethes Schauspiel dem Mythos vom wahnsinnigen, eumenidenverfolgten Orest sehr viel mehr Raum einräumt, als es die antike Vorlage des Euripides getan hatte. Im Euripideischen Drama gibt es nur zwei Passagen, die sich diesem Sujet widmen. Die eine ist der bereits zitierte Botenbericht des Hirten über den offenbar wahngeschüttelten Fremden und seine Halluzinationen (relativ zu Anfang des Stücks),[34] die andere besteht aus einer eigenen Erzählung des Orest.[35] Nachdem die Geschwister einander wiedererkannt haben, erzählt er Iphigenie vom seinem Mord an der Mutter, von seiner Verfolgung durch die Erinyen und von der Gerichtsverhandlung auf dem Areopag, die er als freier Mann verlassen konnte und in deren Zusammenhang die Rachegöttinnen beschwichtigt wurden. Im Unterschied zum Ausgang der *Eumeniden*-Tragödie von Aischylos, die eben diese Gerichtsverhandlung zu ihrem

[31] *Die Furienmaske [...]* [wie Anm. 23], S. 72.
[32] Ebd., S. 66f.
[33] Ebd., S. 93ff., Zitat 95.
[34] Vgl. oben Anm. 21.
[35] Vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, v. 931-981.

zentralen Gegenstand macht, werden hier jedoch nicht alle Erinyen pazifiziert. Die bei Aischylos vorgeführte Integration der Rachegöttinnen in die wiederhergestellte Rechtsordnung der *dikē* gelingt in Euripides' Drama nicht mehr vollständig. Vielmehr geben sich einige Erinyen mit dem Richtspruch nicht zufrieden und setzen ihre Verfolgung fort. Die einzige Rettung für Orest besteht nach einem Orakelspruch schließlich darin, das taurische Kultbild der Artemis nach Athen zu bringen. Nach diesem gut vierzig Verse langen Bericht, der dramaturgisch die Exposition beendet und Orests Reise nach Tauris erklärt, verläßt Euripides' Tragödie die Geschichte des Verfolgten, und wir hören bis zum Ende nichts mehr von rachedurstigen Erinyen, schrecklichen Heimsuchungen und Wahnsinnsattacken.

Gegenüber dieser recht knappen Behandlung wird bei Goethe die Geschichte des Orest im zweiten und dritten Aufzug zu einem eigenen Drama im Drama der *Iphigenie auf Tauris*. Das Schicksal ihres Bruders wird ausführlich behandelt, und mit ihm die unheimliche Macht der Eumeniden, deren Gewalt er sich nicht entziehen kann. Selbst im Schutz des Tempelhains der Diana, in den sie nicht eindringen dürfen, gewinnt ihre Existenz eine geradezu präsentische Aufdringlichkeit.[36] Fast unbemerkt gleitet Orests Erzählung aus dem Präteritum ins Präsens, wenn er seiner Schwester Iphigenie über den Muttermord und seine Folgen berichtet:

> Wie gärend stieg aus der Erschlagnen Blut
> Der Mutter Geist
> Und ruft der Nacht uralten Töchtern zu:
> ›Laßt nicht den Muttermörder entfliehn!
> Verfolgt den Verbrecher! Euch ist er geweiht!‹
> Sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick
> Mit der Begier des Adlers um sich her.
> Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen […].[37]

Ein Bildfeld wird von Orest in besonderer Weise bemüht: dasjenige der Jagd, in der er selbst zur »Beute«[38] wird und die Eumeniden komplementär zu Adlern, Geiern, Hunden oder Wölfen.[39] »Wie losgelaßne Hunde« ›het-

[36] Dies auch gegen Borchmeyer, der in der zweifelsohne verstärkten Psychologisierung des Stoffs bei Goethe zugleich eine Temperierung des Erinyenwahns gegenüber Euripides sehen möchte (vgl. den Kommentar in: Goethe, DKV V, S. 1022).

[37] HA V, S. 35f., v. 1052ff.

[38] Ebd., S. 38, v. 1138.

[39] Vgl. ebd., S. 36, v. 1058; Prosafassung, Weimarer Ausgabe (im folgenden zitiert: WA), hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff., I.39, S. 361, z. 25; HA V, S. 23, v. 584; S. 38, v. 1132.

zen‹ sie nach seinem »Blut«.[40] Die Bedrohung ist permanent: »Den Flüchtigen verfolgt ihr schneller Fuß; | Sie geben nur um neu zu schrecken Rast.«[41] Und sie ist allgegenwärtig, eben selbst noch im Asyl des Tempelhains der Diana greifbar:

Sie dürfen mit den ehrnen frechen Füßen
Des heilgen Waldes Boden nicht betreten,
Doch hör ich aus der Ferne hier und da
Ihr gräßliches Gelächter. Wölfe harren
So um den Baum, auf den ein Reisender
Sich rettete. Da draußen ruhen sie
Gelagert; und verlaß ich diesen Hain,
Dann steigen sie, die Schlangenhäupter schüttelnd,
Von allen Seiten Staub erregend auf
Und treiben ihre Beute vor sich her.[42]

Einige Details dieser eindringlichen Beschreibungen wie die Verbindung der Erinyen mit der Hundsgestalt oder ihre gorgonenartigen »Schlangenhäupter« sind aus der *Orestie* übernommen.[43] Auch das Jagd-Motiv findet sich bereits in Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie, wird dort allerdings aus der Perspektive der Jägerinnen geltend gemacht.[44] In den Erlebnishorizont des Verfolgten transferiert, verliert es nichts von seinen Gewalt-, Blut- und Todeskonnotationen, gewinnt aber einmal mehr die qualvolle Evidenz der Opfer- und Leidensperspektive.

Was aus eben dieser Perspektive auch ins Spiel kommt, ist die Scheu, die Unterweltgottheiten bei ihren Namen zu nennen. Erst recht spät, nämlich im ersten Auftritt des dritten Aktes, spricht Orest wörtlich von »Erinnyen« und »Furien«.[45] Davor werden die Göttinnen allein in umschreibenden Wendungen vorgestellt: als »Rachegeister«, als die »Unterirdschen«, die ›uralten Töchter der Nacht‹ oder als die »immer Wachen«.[46] Die euphemi-

[40] HA V, S. 23, v. 582ff.

[41] Ebd., S. 36, v. 1069f.

[42] Ebd., S. 37f., v. 1129ff.

[43] Vgl. zum Erstgenannten Aischylos, *Choephoren*, v. 1054; *Eumeniden*, v. 132 u. 246. Zum zweiten *Choephoren*, v. 1050.

[44] Vgl. *Eumeniden*, v. 130ff. u. 244ff. In der bildenden Kunst der Antike (Vasenmalerei und Relief) sind die Erinyen oft mit Jagdstiefeln ausgestattet (vgl. Sarian, *Erinys* [wie Anm. 23], Bd. III,1, S. 841f.; Bd. III,2, S. 596f., Abb. 9-11, 27; S. 604f., Abb. 102, 108, 111). Siehe auch unten Böttigers und Meyers Rekonstruktionsversuche zu Erinyenfiguren auf dem attischen Theater sowie Tischbeins Stich nach einer antiken Vase (Abb. 6, 7, 8).

[45] Vgl. HA Bd. V, S. 38, v. 1149 u. S. 41, v. 1244.

[46] Vgl. ebd., S. 22, v. 564; S. 23, v. 581; S. 35, v. 1054; S. 37, v. 1126.

stische Bezeichnung »Eumeniden« gebraucht er hingegen erst nach seiner Entsühnung resp. Heilung im letzten Auftritt des dritten Aktes:

> Es löset sich der Fluch, mit sagt's das Herz.
> Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
> Zum Tartarus und schlagen hinter sich
> Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.
> Die Erde dampft erquickenden Geruch
> Und ladet mich auf ihren Flächen ein
> Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.[47]

Mit dieser gezielten Abfolge an Bezeichnungsweisen (eine streng durchkomponierte Reihe übrigens, die sich in der Prosaversion der *Iphigenie* noch nicht findet),[48] das heißt von der Umschreibung über die Bezeichnung »Erinnyen« zu derjenigen der »Eumeniden«, scheint mir Goethes zweiaktiges ›Orest‹- bzw. ›Eumeniden-Drama‹ innerhalb der *Iphigenie* un-

[47] Ebd., S. 44, v. 1358ff.

[48] Dort steht am Ende von Bd. III,3 noch »Erinnen« statt »Eumeniden« (vgl. WA, Bd. I,39, S. 372, z.10). Statt der Periphrase der »immer Wachen« (HA, Bd. V, S. 37, v. 1126) findet sich an der entsprechenden Stelle der Prosafassung bereits die Namensbezeichnung »Furien« (WA, Bd. I,39, S. 364, z.13). – Daß sich mit den verschiedenen Namen eine divergierende Semantik verbindet, war im Bewußtsein des 18. Jahrhunderts mehr oder minder stark präsent. In Hederichs *Gründlichem mythologischen Lexikon* wird die semantische Differenz zwischen Erinyen/Furien und Eumeniden nicht erörtert, entsprechend auch nicht in Zedlers *Großem vollständigen Universal-Lexikon* (Halle, Leipzig 1732ff.), das Hederich mit Beiträgen zur antiken Mythologie versorgt hat (vgl. die Einträge ›Erinnyes‹ [Bd. VIII, S. 1661f.], ›Eumenides‹ [ebd., S. 2141] und ›Furiae‹ [Bd. IX, S. 2329f.]). »[D]aß die Furien mehr als einen Namen haben, ist ja so gar unbekannt nicht«, bemerkt Lessing in seiner archäologischen Diskussion mit Friedrich Justus Riedel, der ihm vorgehalten hatte, in der antiquarischen Literatur nur nach »Furien«, nicht aber nach »Eumenides« gesucht zu haben. Bei den von Riedel in diesem Zusammenhang geltend gemachten Statuen von Skopas und Kalos ist nach Lessing jedoch zu beachten, daß es sich um Tempelstatuen handelte, »die der Verehrung gewidmet waren«. »Es waren Furien, und waren auch keine: sie stellten die Göttinnen der Rache vor, aber nicht so vor, wie wir sie itzt bei dem Namen der Furien denken.« (Lessing, *Werke* [wie Anm. 6] VI, 210ff.) Schillers *Ibykus*-Ballade spricht bei der Darstellung des grauenhaften Chors von »Erinnyen« (Sämtliche Werke [wie Anm. 4], Bd. I, S. 350, v. 118), verwendet aber mit Blick auf den ›wohlmeinenden‹ Beitrag desselben zur Wiederherstellung des Rechts, sprich der Überführung der Ibykus-Mörder, den Kultnamen: »Das ist der Eumeniden Macht!« (Ebd., S. 351, v. 172) Lessings Behauptung eines ›Furientabus‹ in der antiken Bildkunst beipflichtend bemerkt Böttiger 1801, »daß die alte Kunst *nie* Furien, wohl aber idealisirte Eumeniden bildete« (Die Furienmaske […], wie Anm. 23, S. 67). Sein Buch endet schließlich mit einem Lob auf das Werk eines antiken Vasenmalers aus Tischbeins Edition von *Hamilton's Vases*: »So vergiebt der verständige Kunsteuphemismus der furchtbaren Allgewalt seiner Strafgöttinnen nichts durch die ihnen geliehene Schönheit. *Er mahlte Eumeniden, und sie sind Erinnyen*!« (Ebd., S. 145; vgl. auch das Zitat unten Anm. 98)

mittelbar auf Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie als Referenz bezogen zu sein. Deren Schlußwendung besteht nämlich darin, daß Orest die Gerichtsverhandlung aufgrund einer Stimmengleichheit als freier und eben auch nicht mehr von den Erinyen verfolgter Mann verläßt, und diese, von der Göttin Athene beschwichtigt, schließlich als »Eumeniden«, also als wohlgesinnte Segensgottheiten, gleichgeachtet neben der Stadtgöttin über Athen walten sollen.[49]

In dieser ›Umpolung‹ (Albert Henrichs) der Erinyen zu den Eumeniden dominiert ihre segensreiche zivilisatorische Funktion über den Hang zu Rache und Vernichtung,[50] eine Veränderung, die sich am Ende der Aischyleischen Tragödie darin spiegelt, daß die Fluchsprüche der Erinyen, die die Erde und ihre Flur veröden lassen, von Segenssprüchen abgelöst werden, die auf eben dieser Erde dann Blüte und Lebensglück bewirken sollen.[51] Dieser Veränderung folgt Goethes Schauspiel, das in der Rede des vom Fluch befreiten Orest mit dem Wechsel der Götternamen (›Eumeniden‹ statt ›Erinnyen‹) zugleich auch die segensbringende Wirkung für Erde und Menschen assoziiert: »Die Erde dampft erquickenden Geruch | Und ladet mich auf ihren Flächen ein | Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.«

Indes sind bei diesen intertextuellen Bezügen zwischen Goethes Drama und Aischylos' Tragödie in letzter Konsequenz gerade die Abweichungen das Interessante. Der Fruchtbarkeitssegen wird in Orests Rede zwar unmittelbar mit dem Stichwort »Eumeniden« verknüpft, ist aber im Unterschied zur Aischyleischen Vorgabe keineswegs durch dieselben bewirkt. Vielmehr scheinen die »Götter«, denen Orest diese erquickliche Tat zuschreibt, die olympischen zu sein. Unmittelbar vor der Passage über die Eumeniden heißt es in einer Anrede:

Ihr Götter die mit flammender Gewalt
Ihr schwere Wolken aufzuzehren wandelt
Und gnädigernst den lang erflehten Regen
Mit Donnerstimmen und mit Windesbrausen
In wilden Strömen auf die Erde schüttet;
Doch bald der Menschen grausendes Erwarten
In Segen auflöst und das bange Staunen
In Freudeblick und lauten Dank verwandelt,
Wenn in den Tropfen frisch erquickter Blätter

[49] Vgl. Eumeniden, v. 794-1047. Es stimmt deshalb wohl nicht, daß Goethe den ganzen, theologisch zentralen Schlußteil der *Orestie* übergeht, wie D. Lohmeier in seinem ansonsten vorzüglichen Kommentar zur *Iphigenie* in der HA meint (vgl. HA, Bd. V, S. 425).

[50] Vgl. Henrichs, Namenlosigkeit und Euphemismus (wie Anm. 11), S. 167.

[51] Vgl. Eumeniden, v. 778ff. u. v. 916ff.; hierzu Henrichs, ebd., S. 163f.

Die neue Sonne tausendfach sich spiegelt
Und Iris freundlich bunt mit leichter Hand
Den grauen Flor der letzten Wolken trennt.[52]

Die hier angesprochenen Götter besitzen zwar offensichtlich genauso ambivalente Züge wie die Aischyleischen Erinyen/Eumeniden mit ihrer schrecklichen und ihrer segensreichen Seite. Jedoch signalisieren die gemeinhin mit dem Zeus verbundenen Attribute der »Donnerstimmen« und der »flammende[n] Gewalt« wie auch die genannte Götterbotin Iris, daß diese Apostrophe des Orest wohl an die Olympier, nicht aber an die chthonischen Eumeniden adressiert ist. Letztere nämlich, um es noch einmal zu zitieren, ziehen sich zum »Tartarus«, also in die Unterwelt, zurück »und schlagen hinter sich | Die ehrnen Tore […] zu«.

Auf dem Hintergrund der partiellen Parallelführung des Erinyen/Eumeniden-Motivs zu Aischylos' Tragödie werden die Eigenarten in Goethes Adaption um so deutlicher: Trotz ihres von Orest zitierten sprechenden Namens besitzen die ›Eumeniden‹ hier keine ›wohlmeinende‹, segensreiche Seite. Goethe verzichtet darauf, die religiös-kultische und von Aischylos dramatisch gestaltete Ambivalenz der Unterweltgottheiten, ihre Zweiwertigkeit von Zorn und Güte, Fluch und Segen, Verderben und Gedeihen[53] zu übernehmen, eine Zurückhaltung, die um so erstaunlicher ist, als sein Polaritätsdenken diese Lesart gerade hätte begünstigen können. Die Eumeniden bleiben bedrohlich-unversöhnbare Fremdkörper in Goethes eigener Mythologie. Sie können zwar, wie die Heilung und Entsühnung des Orest im dritten Akt zeigt, durch die kathartische Therapie seiner Schwester Iphigenie gebannt werden,[54] nicht aber befriedet und zivilisato-

[52] HA, Bd. V, S. 43f., v. 1343ff.

[53] Vgl. zu dieser Ambivalenz bei Aischylos Henrichs, Namenlosigkeit und Euphemismus (wie Anm. 11), S. 166.

[54] Wie die Heilung und/oder Entsühnung des Orest zu deuten ist, ist eine in der Forschung ausgiebig diskutierte Frage. Vgl. die Zusammenfassung der älteren Diskussion bei Boeddinghaus (Orests Tod und Wiedergeburt, in: Acta Germanica, Bd. III, Festgabe f. J. Rosteutscher, hrsg. v. W. Boeddinghaus u.a., Kapstadt 1968, S. 71-97, hier: S. 71ff.), ergänzend den Kommentar von Reinhardt in der MA, Bd. III,1, S. 743f. Siehe auch Verf., Pathosformeln [wie Anm. 28], Kapitel A,IV,4. Der *locus classicus* dieser Diskussion findet sich in Sigmund Freuds *Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus* aus dem Jahr 1930, wo die moralische und die pathologische Deformation des Orest psychoanalytisch zusammengezogen und - ganz goethekonform - in einer innerdramatischen Katharsis aufgehoben werden: »In seiner vielleicht erhabensten Dichtung, der *Iphigenie*, zeigt uns Goethe ein ergreifendes Beispiel einer Entsühnung, einer Befreiung der leidenden Seele von dem Druck der Schuld, und er läßt diese Katharsis sich vollziehen durch einen leidenschaftlichen Gefühlsausbruch unter dem wohltätigen Einfluß einer liebevollen Teilnahme.« (Freud, Gesammelte Werke, hrsg. v. A. Freud, London 1941ff., Bd. XIV, S. 548).

risch funktionalisiert wie am Schluß der Aischyleischen *Orestie*. Weder sind sie ›konstruktiv‹ an der Wiederherstellung einer durch die verschiedenen Atriden-Generationen verletzten Weltordnung beteiligt noch läßt sich in der leidvollen Konfrontation mit ihnen etwas festhalten, was dem Aischyleischen Horizont eines *pathei mathos* (›durch Leiden Lernen‹) entsprechen würde.[55]

Die Literatur zur *Iphigenie* hat in den letzten Jahrzehnten mit Nachdruck auf zwei Momente aufmerksam gemacht, die dem durchgängigen Humanisierungsprogramm des Dramas zuwiderlaufen: zum einen auf den – gewissermaßen horizontalen – Antagonismus zwischen Griechen und Skythen, ein interkultureller Konflikt, der am Ende mehr überspielt als versöhnt wird,[56] zum anderen auf einen – vertikalen – Antagonismus zwischen Menschen und olympischen Göttern. Tantalus, der Ahnherr des Atridenhauses, bleibt in Orests Elysiumsvision von der Versöhnung der tödlich verfeindeten Familienmitglieder ausgenommen, bleibt dort wie auch in Iphigenies Parzenlied »der Verbannte, | In nächtlichen Höhlen«.[57] Die chthonische Macht der Eumeniden nun scheint mir in diesem ›Drama der Humanität‹ eine dritte unversöhnte, nicht humanisierbare Dimension anzuzeigen. Es handelt sich dabei um eine über das untragische Dramenende hinausweisende Bedrohung von Autonomie und psychophysischer Gesundheit menschlicher Subjekte. Diese Bedrohung ist zwar, wie der Fall des Orest zeigt, temporär und lokal zu bannen, nicht aber grundsätzlich aufzuheben.

Was wir aus dem Munde Orests erfahren, ist, daß die Eumeniden im Zusammenhang mit seiner Gesundung in die Unterwelt zurückkehren und die ›Tore hinter sich zuschlagen‹, ein Vorgang, der an späterer Stelle noch einmal in ein anderes Bild gefaßt wird. Dort äußert Orest, daß das »Übel«, nachdem es ihn »mit allen seinen Klauen | Zum letztenmal« gefaßt habe, schließlich »entfloh['s] | Wie eine Schlange zu der Höhle«.[58] Die Logik dieser beiden Bilder spricht für sich: Mit keinem der beiden ist aus-

[55] Zum πάθει μάθος vgl. Aischylos, Agamemnon, v. 176f. Mit Blick auf letzteres scheint der mythologische Kosmos der Goetheschen *Iphigenie* deutlich näher bei der Krisentheologie des Euripides zu stehen, in der das Walten göttlicher Mächte in einem für die betroffenen Menschen letztlich undurchschaubaren Prozeß selbst hochproblematisch geworden ist.

[56] Darauf hat insbesondere Adorno aufmerksam gemacht. Vgl. Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie (wie Anm. 16), S. 500f. u. 507ff.

[57] Vgl. HA, Bd. V, S. 42, v. 1301ff. und S. 54f., Zitat v. 1762f.; hierzu Lohmeier, HA, Bd. V, S. 435f.; Borchmeyer, DKV, Bd. V, S. 1320. Zum grundlegenden Antagonismus zwischen (olympischen) Göttern und Menschen ausführlich W. Rasch, Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ als Drama der Autonomie, München 1979, bes. Kap. II,1 u. 3, III,1 u. 4b.

[58] HA, Bd. V, S. 66, v. 2121ff.

geschlossen, daß die Eumeniden nicht auch wiederkehren könnten. Was sich in einer Höhle verkriecht oder ein Tor hinter sich zuschlägt, vermag dort auch wieder herauszukommen. Genau das aber haben die Göttinnen im mythologischen Kosmos des Stücks schon einmal getan. Im Eumeniden-Mythos der *Iphigenie* gibt es ein konstitutives, bedeutungstragendes Element (in der Terminologie der strukturalistischen Mythentheorie von Claude Lévi-Strauss würde man von einem ›Mythem‹ sprechen), das, soweit ich sehe, keine antike Vorprägung besitzt, sondern Goethes genuine Erfindung ist. In Orests schon zitierter Erzählung von der nach dem Muttermord einsetzenden Verfolgung heißt es über die Erinyen: »Und sie berechtigt zum Verderben treten | Der gottbesäten Erde schönen Boden, | Von dem ein alter Fluch sie längst verbannte«.[59] Daß die Erinyen vor der Verfolgung des Orest durch einen Bannfluch vom Erdboden, damit auch von der Menschenwelt ferngehalten wurden, ist ein Mythem, dem im narrativ-syntagmatischen Zusammenhang des *antiken* Eumeniden-Mythos die Entsprechung fehlt.[60]

Für den Gesamtmythos bedeutet dieses Moment aber, daß es sich bei den Eumeniden um Wiedergänger, um Revenants handelt.[61] Daß sie trotz des alten Bannfluchs im Falle Orests ihre unheimliche Geschäftigkeit hatten wiederaufnehmen können, läßt vermuten, daß sie auch weiterhin in der Lage sein werden, die »ehrnen Tore« der Unterwelt zu öffnen und wiederzukehren. Belegstellen, die zu einer optimistischeren Lesart berechtigten, in dem Sinne, daß mit dem untragischen Ausgang des Dramas, sprich der Heilung des Orest, der Entsagung des Taurerkönigs Thoas und der für

[59] Ebd., S. 36, v. 1066ff. Daß es »ein alter Fluch« ist, durch den die Erinyen gebannt werden, ist zudem eine Verschärfung des Motivs gegenüber der Prosafassung, wo es einfach heißt, sie seien »längst hinweggebannt« vom Boden der Erde (WA, Bd. I,39, S. 362).

[60] Als isoliertes paradigmatisches Element betrachtet, besitzt es hingegen eine ganze Menge an Äquivalenten, etwa die Verbannung der Titanen, Kyklopen und Hekatoncheiren in den Tartaros. Goethe mag hier als ›mythischer Bastler‹ (Lévi-Strauss) eine Analogie zum Sieg der Olympier über die Titanen konstruiert haben, deren Geschichte, wie es in *Dichtung und Wahrheit* heißt, »im Hintergrunde« der *Iphigenie* ja auch präsent ist – ein Tatbestand, der gleich noch aus einer anderen Perspektive von Interesse sein wird (Zitat HA, Bd. X, S. 50).

[61] Das scheint aus einem anderen Blickwinkel durchaus kompatibel mit bestimmten Überlieferungen, von denen her die Erinyen aitiologisch auch als die zurückkehrenden zornigen Toten verstanden worden sind (vgl. Johnston, Erinys, [wie Anm. 11], S. 72). In Goethes Schauspiel spricht Orest mit Blick auf die Erinyen auch einmal von »Larven« (HA, Bd. V, v. 588). Im Religionskapitel von Hegels *Phänomenologie* findet sich die Wendung von der »Eumenide des *abgeschiedenen Geistes*«, die die reine Negativität in Form der Einzelheit repräsentiert (*Werke* [wie oben Anm. 8], Bd. III, S. 495).

die Geschwister in Aussicht gestellten Rückkehr nach Griechenland auch die chthonischen Rächerinnen der Blutschuld endgültig gebannt oder gar pazifiziert wären, gibt es in Goethes Schauspiel nicht.

Für den mythologischen Kosmos, den das Drama entwirft, hat das einige Folgen. Im Rückgriff auf eine Passage aus *Dichtung und Wahrheit*, in der Goethe über seine Arbeit am Prometheus-Mythos reflektiert, in der er aber eben auch die *Iphigenie* erwähnt, wurde das mytho-theologische Bezugssystem des Schauspiels des öfteren als ein zweipoliges rekonstruiert. Es gibt das herrschende Göttergeschlecht der Olympier, und es gibt als Gegenpol die »Titanen«, die gegen die Herrschaft der Olympier rebelliert haben, am Ende aber unterlegen waren. Zu diesem Gegen-Geschlecht rechnet Goethe nach Auskunft seiner Autobiographie auch Figuren wie Tantalus, Ixion und Sisyphus, insofern diese sich als »übermütige Gäste« der Olympier ebenfalls »eine traurige Verbannung zugezogen haben«. In der *Iphigenie* kommen diese Dinge in der schon erwähnten Elysiumsvision Orests und im Parzenlied der Titelheldin zur Sprache. Dem entsprechend nennt Goethe die Titanen in *Dichtung und Wahrheit* dann »Glieder einer ungeheuren Opposition im Hintergrunde meiner ›Iphigenie‹«. In ihrer Funktion als Gegenmacht zu den Olympiern bilden sie »die Folie des Polytheismus, so wie man als Folie des Monotheismus den Teufel betrachten kann«.[62]

Mit Blick auf die eigentümliche Akzentuierung des Eumeniden-Mythos nun müßte man dieses Schema erweitern. Was die olympischen Götter, die Titanen und die Menschen, die in *Dichtung und Wahrheit* als »eine dritte Dynastie«[63] erscheinen, für einen Ort in diesem Kosmos einnehmen, läßt sich nur bestimmen, wenn man auch die Eumeniden als eine weitere irreduzible »Folie des Polytheismus« ins Spiel bringt, das heißt als eine mytho-theologische Größe, mit der das polytheistische Götter- und Weltsystem erst seine ganze Kontur und Struktur gewinnt. Es handelt sich bei den Eumeniden dabei um eine Macht, die, um es zu wiederholen, aus menschlicher Perspektive weder versöhnt noch kulturell befriedet werden kann.[64] Zugleich damit ist es auch eine solche, die nicht zur Identifikation

[62] Alle Zitate: Dichtung und Wahrheit, HA, Bd. X, S. 49f.

[63] Ebd., S. 48.

[64] Noch bei Nietzsche, dem Nachlaßvollstrecker der klassisch-romantischen Mythologie, gehören die Erinyen zu denjenigen Mächten, die den ›dionysischen Pessimismus‹ der Griechen befördert haben und eine ständige Bedrohung der olympischen Ordnung (und Heiterkeit) darstellen. In einer Abhandlung aus dem Umfeld der *Geburt der Tragödie* heißt es 1870: »Die Erkenntniß der Schrecken und Absurditäten des Daseins, der gestörten Ordnung und der unvernünftigen Planmäßigkeit, überhaupt des ungeheuersten *Leidens* in der ganzen Natur hatte die so künstlich verhüllten Gestalten der Μοιϱα und der Erinnyen, der Meduse und der Gorgo entschleiert: die olympischen Götter waren in höchster Gefahr.« (Die dionysische

taugt, im Unterschied zu ›titanischen‹ Figuren wie Prometheus oder Tantalus.[65] Eine Macht also offenbar, zu der im Unterschied zum olympischen Pantheon wie zu dessen titanischer »Opposition« auch keine positive Beziehung geknüpft werden kann, etwa in Form von Gebeten, kultischer Verehrung, Verträgen oder anderen sozialen Praktiken. Gerade diese Dysfunktionalität läßt die Eumeniden vollends als Fremdkörper in Goethes

Weltanschauung, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, München 1980, Bd. I, S. 568) Der vehementeste Verteidiger von Nietzsches Tragödienbuch, Erwin Rohde, ist dann der erste gewesen, der die Welt der Chthonioi umfassend erschlossen hat (vgl. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 2. Aufl. Freiburg, Leipzig, Tübingen 1898, Bd. I, S. 146-279). Er war allerdings nicht der erste, der einen Gegensatz von chthonischer und olympischer Religion behauptet hat. Daß und wie sich diese Opposition schon bei Friedrich Creuzer und Karl Otfried Müller formiert, zeigt R. Schlesier (Olympische Religion und chthonische Religion: Creuzer, K.O. Müller und die Folgen, in: Dies., Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800, Frankfurt/M. 1994, S. 21-32). Ob die Opposition ›chthonisch-olympisch‹ dabei ein *fundamentum in re* in der griechischen Religionsgeschichte besitzt oder allein ein Konstrukt der Altertumswissenschaft des 19. Jahrhunderts ist, ist eine bis heute kontrovers dikutierte Frage. – Daß der Gegensatz jedoch unabhängig davon seinerseits struktur- und ›weltbild‹-formierend für Werke der Moderne ist, dokumentiert im ausgehenden 18. Jahrhundert ansatzweise eben schon Goethes *Iphigenien*-Drama. Und noch in der Bildkunst und Literatur des 20. Jahrhunderts zeigt sich das mit dem (modernen) Erinyen-Mythos verbundene Bedrohungspotential, die Unversöhn- und Undomestizierbarkeit dieser Gottheiten. Auf Gustav Klimts Entwurf eines Deckengemäldes für die juristische Fakultät der Universität Wien (Jurisprudenz, 1903, 1907) findet man im unteren Teil eine von einem Kraken umschlungene Büßerfigur, die von drei unheimlich-schönen Göttinnen umringt ist. In Jean-Paul Sartres dramatischem Erstling *Les Mouches* von 1943 werden die als leibhaftige *dramatis personae* auftretenden Erinyen wie die titelgebenden Fliegen zu Chiffren einer pathologischen Reue und metaphysischen Qual, die die Menschen davon abhält, ihre eigene Freiheit zu erkennen und zu übernehmen. Hier ist es, gegenläufig zur literarischen Tradition, einzig Orest, dem die Rachegöttinnen nichts anhaben können, weil er die Schuld für seinen Muttermord in freier Verantwortung übernimmt. Sie bleiben allerdings bis zum Ende des Stücks, ja über dasselbe hinaus seine ständigen unheimlichen Begleiterinnen. Fast zeitgleich mit Sartre adaptiert Gerhart Hauptmann den Erinyen-Mythos für seine *Atriden-Tetralogie* (vgl. unten Anm. 70).

[65] Damit auch im Unterschied zu den Moiren/Parzen, die ja von der Überlieferung her einige Nähe zu den Erinyen besitzen: Sie sind weiblichen Geschlechts, werden in der nachhomerischen Mythographie oft auf eine Dreizahl festgeschrieben, sind mit der Sphäre des Chthonischen (allerdings auch mit der des Olympischen) assoziiert und erscheinen den Menschen als Schicksalsgöttinnen ähnlich ambivalent wie die Erinyen. In Hesiods *Theogonie* erscheinen sie an einer Stelle als Schwestern der Erinyen und wie diese als Ausgeburten der Nacht (theog., v. 213ff.), desgleichen bei Aischylos (Eumeniden, v. 959ff.). In Sikyon befand sich der Altar der Moiren im Hain der Erinyen (Paus., II,11,4). Vgl. hierzu A. Henrichs, Moira, in: Der neue Pauly, Bd. VIII, S. 340-343. Noch in Klingers *Medea*-Tragödie, im gleichen Jahr wie Goethes *Iphigenie* erschienen, sind Erinyen und Parzen in ihren Geschäften schwesterlich verbunden (vgl. unten Anm. 73; vgl. auch ihre Zusammenstellung bei Nietzsche, Zitat oben Anm. 64). Demgegenüber sind die Parzen im Kosmos von Goethes Schauspiel eindeutig der

mythologischer Welt[66] erscheinen, auch wenn Pylades, die religiös pragmatischste Figur in der *Iphigenie*, an einer Stelle des Dramas einmal wortwörtlich vom »*Amt* der Furien« spricht[67] und ihrem undomestizierbaren Bedrohungs- und Zerstörungspotential damit eine funktionale Systemstelle im religiösen Kosmos zuzuweisen scheint.

Zuvorderst wegen dieses schlechthin befremdlichen, inkommensurablen Moments bilden die Eumeniden ein signifikantes Mythologem und Problem in Goethes Werk. Mit ihnen wird eine Macht thematisch, deren poetisches Faszinosum aufs engste an erschreckende, mental desintegrierende und zerstörerische Züge gekoppelt ist. Wenn man die Eumeniden allerdings, wie in der Literatur zur *Iphigenie* öfters der Fall, zu bloßen Projektionen des Schuldbewußtseins erklärt, um sie damit hermeneutisch ad acta zu legen, so verkürzt man das ästhetische Phänomen im Sinne einer rationalisierenden allegorischen Mythenerklärung.[68] Selbstverständlich

Titanen- und der Menschenseite zuzuordnen, wie das nach ihnen benannte Lied *Iphigenies* demonstriert. Sie teilen »Der Titanen, | Der alten Götter tiefe[n] Haß« auf die »Olympier« (HA, Bd. V, S. 54, v. 1713ff.), »litten mit dem edlen Freunde«, dem von den Olympiern bestraften Tantalus (ebd., v. 1722), und eröffnen eben deshalb mit ihrem Lied (»Es fürchte die Götter | Das Menschengeschlecht! […]«) eine Perspektive, die Iphigenie als eigene übernehmen kann. Keimt doch im »Busen« der Titelheldin der gleiche »Widerwillen«, der sich »grimmig« auch in der »Brust« der Parzen am Werk zeigt (vgl. ebd., v. 1712f. und 1722f.). Eine solche, auf den gleichen solidarischen Regungen beruhende Identifikation mit gegenolympischen Gottheiten ist im Falle der Erinyen bei Goethe schlechterdings unmöglich.

66 Die Eigentümlichkeit von Goethes mythologischem Kosmos als einem – virtuell und fragil – austarierten Ganzen mit diversen Balancen, Gewaltenteilungen, Korrespondenzen, Polaritäten und Äquivalenten hat Blumenberg im Rekurs auf den »ungeheure[n] Spruch«: »Nemo contra deum nisi deus ipse« aus *Dichtung und Wahrheit* (HA, Bd. X, S. 177) herausgestellt (vgl. Arbeit am Mythos, 4. ern. durchges. Aufl., Frankfurt/M. 1984, 4. Tl., pointiert S. 569, 574f., 584, 591).

67 HA, Bd. V, S. 27, v. 757 (Hervorhebung von mir; U.P.). Die auffallende Wendung scheint unmittelbar aus Lessings *Laokoon* übernommen zu sein. Die entsprechenden Sätze gelten dort einer ›etruskischen‹ Urne und spiegeln auf markante Weise Lessings klassizistisches ›Gesetz der Schönheit‹ resp. die von ihm favorisierte Darstellungsweise für Furien. Von diesen heißt es: »Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind« (Werke [wie Anm. 6], Bd. VI, S. 75, Anm.).

68 Vgl. z.B. Rasch, Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ als Drama der Autonomie (wie Anm. 57), S. 118 u. 122; ähnlich Borchmeyer, Iphigenie auf Tauris, in: Goethes Dramen. Interpretationen, hrsg. v. W. Hinderer, Stuttgart 1982, S. 149. Mit Blick auf den gesamten Mythos der Erinyen heißt es schon bei Hederich: »Sie sind an sich nichts, als das böse Gewissen.« (Gründliches mythologisches Lexikon [wie Anm. 23], S. 1131) Rasch argumentiert vor allem damit, daß den Eumeniden an einer Stelle des Dramas noch zwei »Gefährten, | Der Zweifel und die

bleibt ihre faktisch-objektive Existenz außerhalb von Orests Wahrnehmung genauso in der Schwebe wie im Falle der anderen Götter, die im Drama von den agierenden Personen erwähnt und bemüht werden. Jedoch zeigt die forcierte, rhetorisch formuliert auf *evidentia* (Anschaulichkeit) setzende und Präsenz heischende Darstellung in der Personenrede des Orest, daß hier imagologisch mehr auf dem Spiel steht. Ginge es allein um den Tatbestand der Gewissensqual als solcher, wäre der Aufwand an Ausgestaltung des Mythologems, an Bildern, Szenarien und neuen Elementen, mehr als redundant. Was hier vielmehr nachdrücklich zur Sprache kommt, ist die ›dunkle‹ Seite der Antike. Nicht erst im 19. Jahrhundert, nicht erst beim späten Hölderlin, in den romantischen Mythologien eines Creuzer und Bachofen oder gar erst in Nietzsches Tragödienbuch »öffnet sich uns […] der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln« aus »Schrecken und Entsetzlichkeiten«.[69] Schon 1787, im Initialstück des Weimarer Klassizismus, zeigt die helle, maßbestimmt-austarierte olympische Ordnung ihre Kehr- resp. Unterseite.[70]

Reue«, also offensichtlich Personifikationen von Bewußtseinszuständen, beigefügt werden (vgl. HA, Bd. V, S. 36, v. 1060f.). Den Eumeniden selbst von dieser Stelle her aber einen äquivalenten Status als »projizierte Inkarnationen« von Reue, Verzweiflung und Gewissensqual (Rasch, ebd., S. 122) zuschreiben zu wollen, scheint mir stark reduktionistisch. Angemessener ist es, mit Blick auf diese Stelle die Relation als eine solche von rächenden Göttergestalten und ihren »innerseelischen Korrelaten« zu fassen, wie es Reinhardt tut (vgl. MA, Bd. 3,1, S. 742). Vorbild für dieses poetische Verfahren Goethes sind wohl Ovids *Metamorphosen* (Bd. IV, v. 481-485).

[69] Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Sämtliche Werke [wie Anm. 64], Bd. I, S. 35.

[70] Eine feine Witterung für diesen Zug in Goethes *Iphigenie* hatte Gerhart Hauptmann. In den beiden letzten Teilen seiner *Atriden-Tetralogie*, der *Elektra* und der – einen unausgeführten Plan Goethes zur Ergänzung seiner *Iphigenie auf Tauris* aufgreifenden – *Iphigenie in Delphi* forciert er auf der Linie von Goethes Lesart die Erinyen zum Inbegriff des »gnadenlosen göttlichen«, zum schlechthin Widermenschlichen und Grauenhaften. »Ist ihr Grauen, | das gräßlich-unaussprechliche, doch nicht | im Menschlichen zu finden.« (Zitate aus: Iphigenie in Delphi, in: G. Hauptmann, Sämtliche Werke, hrsg. v. H.-E. Hass, Darmstadt 1965, Bd. III, S. 1034 u. 1055). Zu vermerken sind insbesondere eine ganze Reihe von minutiös ausgemalten, rhetorisch-motivisch gesteigerten Schreckensbildern und -effekten, die sich mit den Erinyen verbinden (vgl. ebd., S. 1021, 1043, 1044f., 1060, 1063). Zu Goethes Plan einer sein Schauspiel fortsetzenden »Iphigenia von Delphi« vgl. Italienische Reise, HA, Bd. XI, S. 107f.

## IV

Mit der Frage nach seinen Darstellungsauffälligkeiten sind wir aber auch wieder bei der mytho-poetischen, ästhetisch-theatralen Seite des Sujets angelangt. Dabei sei zunächst noch einmal daran erinnert, daß Goethes Drama wie die Tragödienvorlage des Euripides darauf verzichtet, die Eumeniden als selbständige *dramatis personae* zu präsentieren. Andere Mythen-Adaptionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind da weniger zurückhaltend. In Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigenie in Tauris*, mit Libretto von François Guillard (deutsche Übersetzung von J. B. von Alxinger), treten die Göttinnen in der vierten Szene des zweiten Aktes als eigenständige Akteure auf. Vorbild ist hier offenbar der berühmt-berüchtigte Parodos (Einzug) des Eumeniden-Chores aus Aischylos' Tragödie, der auch in Schillers *Ibykus*-Ballade Pate gestanden und das 18. Jahrhundert hindurch die Theaterliebhaber fasziniert hat. Am Anfang des Auftritts, der mit einer szenischen Anweisung einsetzt, heißt es bei Gluck/Guillard:

> *(Orestes schlafend. Die Eumeniden kommen aus dem Hintergrunde und umringen ihn. Die eine umtanzt ihn mit einer entsetzlichen Ballett-Pantomime, die andern sprechen zu ihm. Er bleibt während dieser ganzen Scene ohne Bewußtsein.)*
> *Pantomime. (D dur. Grave et marquè.)*
> *Chor.* Erbebe uns'rer Rache und der Götter Gericht! Neue Qual sei erdacht dem Mörder seiner Mutter!
> *Orestes.* Ach! Ach! Ach!
> *Chor.* Ew'ge Qual dem Mörder seiner Mutter! Erbebe uns'rer Rache und der Götter Gericht!
> *Orestes.* Ach, welche Qual!
> *Chor.* Für dich zu milde nur. Erbebe uns'rer Rache […][71]

In Friedrich Maximilian Klingers Trauerspiel *Medea in Korinth* werden die Rachegöttinnen gar zu den eigentlichen Akteuren des Schlußaktes. Das ist recht merkwürdig auch deshalb, weil der Eumeniden-Stoff nicht zu den konstitutiven Elementen des Medea-Mythos gehört und in der Dramen- und Theatergeschichte nur ein einziges Mal und dort ziemlich marginal, nämlich bei Seneca, anzutreffen ist. Bei Klinger jedoch werden die Eumeniden zu Vollzugsorganen der Rache Medeas. Nachdem im vierten Akt bereits eine andere Unterweltsgöttin, Medeas Mutter Hekate, die Szene als

[71] Gluck, Iphigenie in Tauris, Leipzig [ca. 1885], S. 16.

Stimme aus dem Off beherrscht und Medea, durch sie angestachelt, ihre eigenen Kinder umgebracht hat, rächen die Eumeniden im fünften Akt die Mutter an ihrem untreu gewordenen Gatten Jason und am Korinthischen König Kreon, der ihr gegenüber das heilige Gastrecht gebrochen hatte.[72]

Die ganze Anlage dieses outrierten Finales besitzt das Gepräge eines strengen Rituals, wobei Klinger den Rollentext der Eumeniden stark an Abschreckungs- und Grausamkeitstragödien in der Tradition Senecas orientiert, die szenischen Effekte komplementär am multimedialen Spektakel der Oper. Als selbständige *dramatis personae* treten die Göttinnen hier auch mit ihren aus der Antike bekannten Eigennamen auf: Tisiphone, die ›Mordrächerin‹, Megaira, die ›Beneiderin‹, und Allekto, die ›Unversöhnliche‹. An dieser Stelle eine Kostprobe aus dem Text der Tisiphone, deren Aufreizungstirade am Ende in ein sadistisches Folterszenario umschlägt:

> Schwinget, Schwestern, die Fackeln des schwarzen Erebos! Ihr düstrer Schimmer erleuchte den begangenen Frevel! […] Uns rief herauf die furchtbare Mörderin der Kinder! […] An den Sterblichen rächt das Schicksal den Frevel, durch uns! durch uns, die Töchter der Nacht! An dem Vater das Blut der Kinder durch uns! An dem strengen Greise das Blut der ermordeten Kinder durch uns! Horch auf, Megära! Horch auf, Alekto! Euch ruft Tisiphone, die rächende, der Eumeniden schrecklichste. | […] | Alekto, ergreife den strengen Greis, der die Mutter vertrieb! das heilige Gastrecht brach […]. Doch ergreife nicht zu mächtig den Greis. Locker hängt das Leben an seinem Herzen. Sauge langsam daran! Laß ab und falle wieder ihn an! Mühsam arbeite das Leben, sich anzuknüpfen. Dann fahre hindurch mit der glühenden Sichel der Rache und schneide langsam in den morschen Faden des Lebens! er röchle und flehe […], des Lebens Faden zu zerschneiden. Zieh ihn länger, Klotho, du Tochter der Nacht, wir weben hinein die Qual.[73]

Im Unterschied zur *Iphigenie*, wo, mit den Worten Schillers, die Ursache für den qualvollen Zustand des Orest für das Publikum »nicht in die Sinne fällt«,[74] wird der Schrecken im Tragödienfinale der *Medea* konsequent theatralisiert, in ein visuell und akustisch eigenständiges Geschehen überführt. Ein Auszug aus den Szenenanweisungen:

[72] Vgl. ausführlich Verf., Pathosformeln [wie Anm. 28], Kapitel A,IV,5.

[73] Klinger, Medea in Korinth, in: ders., Ausgewählte Werke, Stuttgart 1878, Bd. II, S. 130f. Die Eumeniden scheinen hier in effektiver Abstimmung und Arbeitsteilung mit den Parzen tätig zu sein.

[74] Vgl. oben Anm. 9.

> Die Musik dauert. Dann tritt der Zug aus dem Tempel, mit Fackeln und Gesang. Jason, Kreusa, Kreon folgen. […] Die Eumeniden ziehen den Teppich von den Leichen der Knaben weg und stehen zu ihrem Haupte. Ein Schrei des Entsetzens Aller. Alles flieht, außer den Dreien, die die Gewalt der Eumeniden fesselt. Kreusa sinkt leblos auf die Stufen des Tempels nieder. Die Scene wird von dem düstern Scheine der Fackeln der Eumeniden erleuchtet.[75]

Weitere Fallbeispiele für eine leibhaftige Darstellung der Eumeniden um 1800 finden sich in der bildenden Kunst. Tischbeins 1788 in Neapel gemaltes Ölbild, das Goethe im Bericht über seinen *Zweiten Römischen Aufenthalt* erwähnt und dessen Sujet er von einer »Zeichnung und Skizze« her kannte,[76] bildet die Erinyen in einem Augenblick ab, in dem Iphigenie sich ihrem schwermütigen Bruder vertraut nähert [siehe unten Abb. 1]. Wahrscheinlich handelt es sich um den dramaturgisch zentralen Moment der Anagnorisis, des Wiedererkennens.[77] Über den Titel dieses Bildes herrscht in der Literatur keine Einhelligkeit, mal heißt es *Orest und Iphigenie/Iphigenie und Orest*, mal *Die Erkennung des Orestes durch Iphigenie*, aber auch *Orest und die Furien*.[78] Letztere sind hier in die hintere Bildebene verbannt, werden durch die schutzspendende Umarmungsgeste Iphigenies von ihrem Opfer getrennt und zum linken Rand hin fast aus dem Bild hinausgedrängt. Durch die Anwesenheit der »reinen Schwester«[79] scheinen

[75] Klinger, Medea in Korinth (wie Anm. 73), S. 133.

[76] Vgl. HA, Bd. XI, S. 381.

[77] Vgl. Goethe, Iphigenie III.1, HA, Bd. V, S. 36ff., v. 1081ff.; Euripides, Iphigenie bei den Taurern, v. 769ff. In Tischbeins eigener Autobiographie wird Goethes Drama als Sujetvorgabe nicht explizit genannt. Die kurze Beschreibung des Gemäldes verweist allerdings eindeutig auf Goethes Text, zieht jedoch die Anagnorisis-Szene in III.1 mit dem folgenden Auftritt, der Unterweltsvision des Orest in III.2, simultan zusammen. »Das Bild stellte den Orest dar, der am Opferaltare steht. Seine Sinne sind verwirrt; er sieht nichts mehr auf dieser Welt; in sich gekehrt, denkt er sich seine Ankunft in der Unterwelt, wo ihm seine Bekannten entgegenkommen. Er grüßt seinen Vater *Agamemnon* und seine Mutter. Die Priesterin *Iphigenia* erkennt in ihm den Bruder; sie fliegt zu ihm, umarmt ihn, den Gefundenen, lange Ersehnten« (J.H.W. Tischbein, Aus meinem Leben, hrsg. v. L. Brieger, Berlin 1922, S. 245).

[78] Vgl. Wilhelm-Tischbein-Gedenkausstellung, Oldenburg 1930, Kat.-Nr. 220, Abb. 19; Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, hrsg. v. H. Mildenberger, Neumünster 1986, Bd. I, S. 219f. (Abb. 64, 157); R. Daube-Schackat, in: Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, hrsg. v. J. Göres, Mainz 1986, S. 244 (Abb. 141, 236), wohl in Orientierung an Goethes Sujetbeschreibung aus dem *Zweiten Römischen Aufenthalt* (vgl. HA, Bd. XI, S. 381); H. v. Einem in: HA, Bd. XI, S. 669. Bei Tischbein selbst heißt es im Rückblick: »Das Bild von *Orest* und *Iphigenia* malte ich für den Prinzen *Christian von Waldeck*.« (Aus meinem Leben [wie Anm. 77], S. 246)

[79] Vgl. Iphigenie auf Tauris, HA, Bd. V, S. 38, v. 1166.

sie in ihren Peinigungsaktivitäten empfindlich gestört zu sein und von Orest ablassen zu müssen.[80]

Abgesehen von einer Fackel und einer Schlange im Haar haben diese Erinyen nicht viel gemein mit den Schreckensgestalten der von Aischylos initiierten Darstellungstradition. Sie sind in einer Weise klassizistisch veredelt, daß man die mythographischen Vorgaben kaum noch ausmachen kann. Allein das wie ein Sturm- oder Gewässerwirbel sogartig über Orest aufgeblähte Gewand und der zornige Blick der rechten Erinye signalisieren noch so etwas wie Furor und Bedrohung, wohingegen die linke in ihrer Physiognomie seltsamerweise der Figur der Iphigenie gleicht.[81] Den Grund dafür kann man in Goethes römischem Bericht nachlesen. Er liegt im gemeinsamen Modell beider Figuren. Tischbein hatte für beide, dem klassischen Schönheitsideal entsprechenden Frauengestalten Maß genommen an einer der ob ihrer Schönheit meistbewundertsten Frauen seiner Zeit, Lady Emma Hamilton, berühmt geworden durch ihre sog. »Attitudes«, Auftritten in der Form lebender Bilder nach antiken Statuen. Zitat Goethe:

> Iphigenie war das wohlgetroffene Bildnis der Lady Hamilton, welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Auch eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie denn überhaupt als Typus für alle Heroinen, Musen und Halbgöttinnen gelten mußte.[82]

Stärker auf dramatische Effekte hin konzipiert als Tischbeins Gemälde sind die Szenarien, die John Flaxman 1795 in einer Illustrationsfolge mit dem Titel *Compositions from the Tragedies of Aeschylus* sowie 1809 in einer weiteren Arbeit zu Papier gebracht hat. Den erstgenannten Bildzyklus hat Goethe gekannt. Zu einem Nachlaßkonvolut aus dem Jahre 1799 mit Texten über Flaxman, den Goethe den »Abgott aller Dilletanten«

[80] Allerdings wirkt das Bild von seiner Komposition her auch wie die Illustration einer – durchaus skeptischen – Bemerkung Orests gegenüber Iphigenie: »Und deine Gegenwart, du Himmlische, | Drängt sie nur seitwärts und verscheucht sie nicht« (ebd., S. 37, v. 1127f.).

[81] Der Maler des Bildes beschreibt die Erinyen im Rückblick folgendermaßen: »Hinter ihm [Orest] zu beiden Seiten sind Furien. Die eine fliegt um ihn herum, man sieht die Wendung ihres Fluges am rollenden Gewande; die andere hebt das lang herunterhangende Haar über das bedeckte Gesicht empor und schauet aus düsterem Nachtgrauen ihn mit hohlen Augen gräßlich an« (Tischbein, Aus meinem Leben [wie Anm. 77], S. 245). Die Charakterisierung der zweitgenannten Furie ist mit dem Ausdrucksgehalt auf dem Gemälde schwerlich in Übereinstimmung zu bringen. Sie scheint eher der *gothic novel* und den narrativen Anforderungen an einen spannenden Lebensbericht geschuldet zu sein.

[82] Zweiter Römischer Aufenthalt, HA, Bd. XI, S. 381. Tischbein selbst behauptet in seiner Autobiographie, er habe das Porträt der Lady Hamilton für alle Figuren des Gemäldes, »[s]elbst beim *Orest*«, verwandt (vgl. Aus meinem Leben [wie Anm. 77], S. 245).

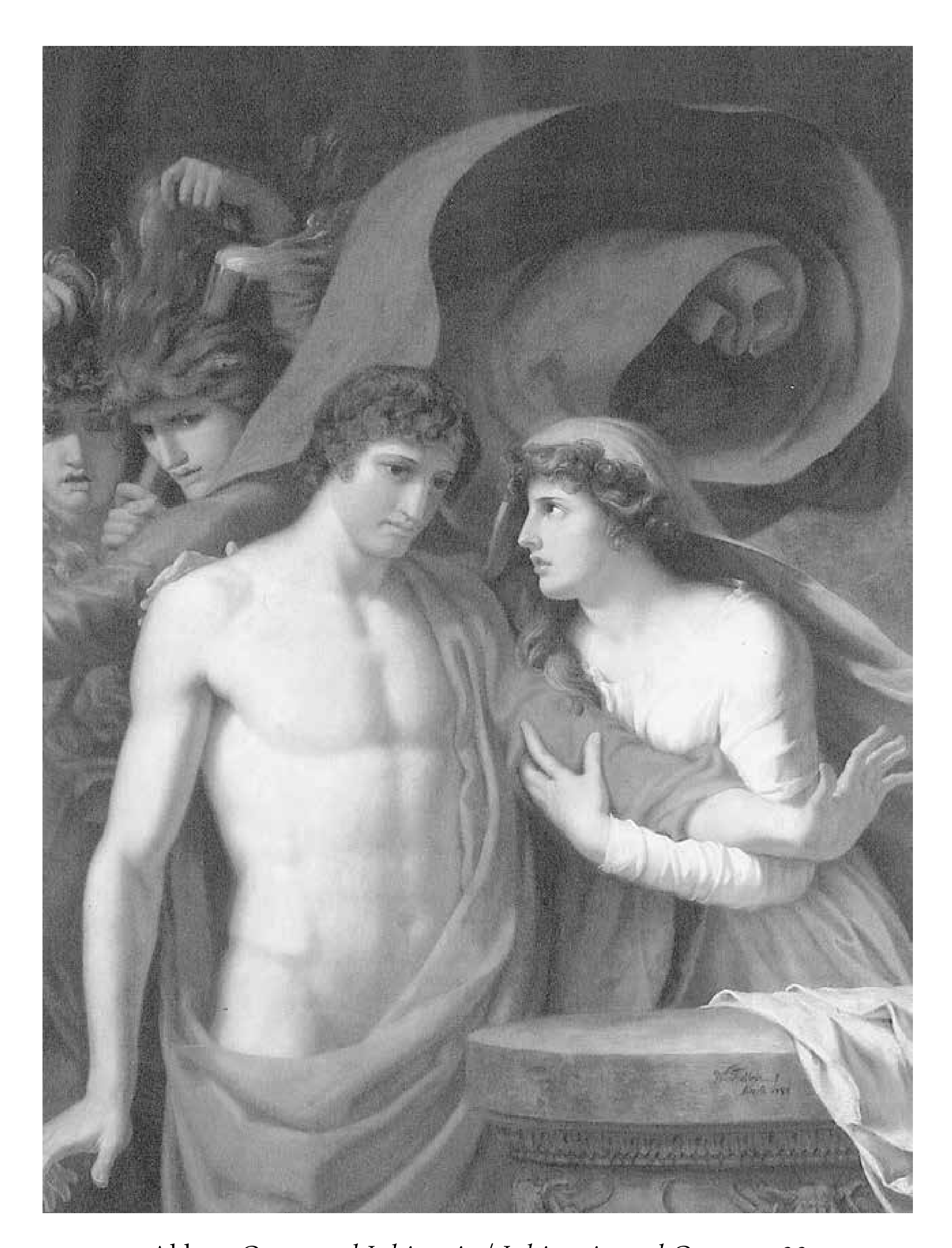


Abb. 1: *Orest und Iphigenie / Iphigenie und Orest, 1788*
von J.H.W. Tischbein
[Die Erkennung Orestes durch Iphigenie | Orest und die Furien]
(aus: Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, hrsg. v. J. Göres, Mainz 1986, S. 236, Abb. 141)

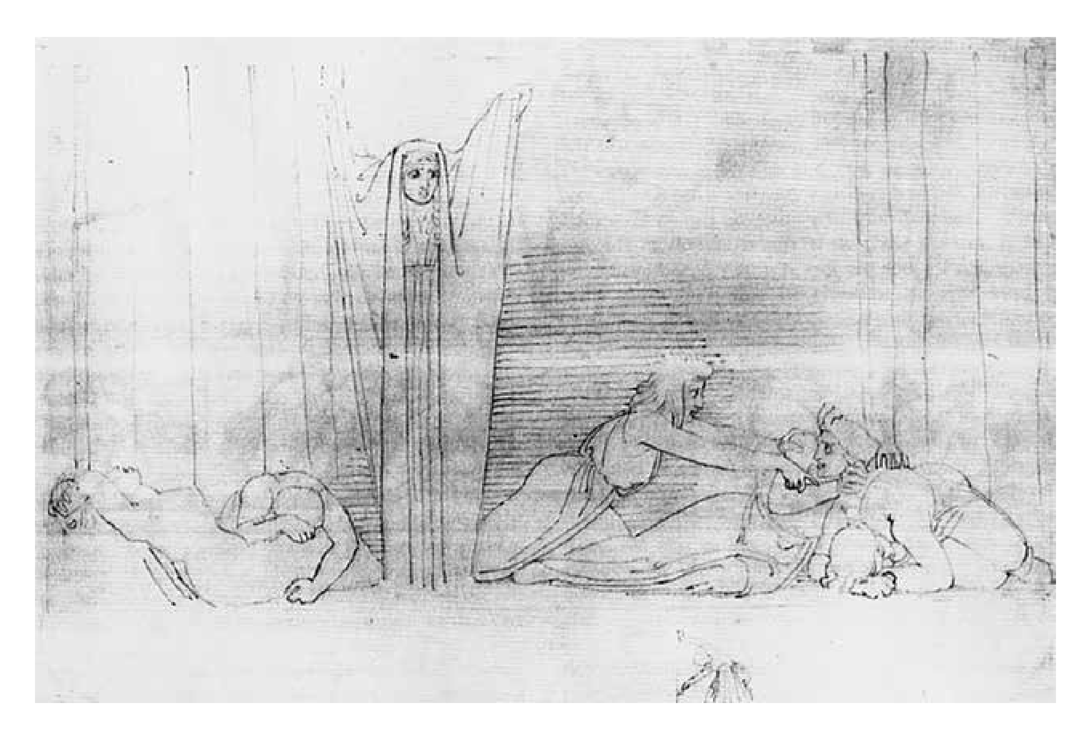


Abb. 2: *Der Geist Klytämestras, 1795*
von J. Flaxman
(aus: D. Irwin, John Flaxman 1755-1826. Sculptor. Illustrator.
Designer, London 1979, S. 89, Abb. 112)

nennt,[83] gehört eine Aufzählung und kurze Beurteilung der Zeichnungen zu Aischylos. Darin heißt es über die Darstellung der Rachgöttinnen aus den *Eumeniden*: »[Abbildung Nr.] 24.) Die Eumeniden und Clytämnestras Geist, gut und abenteuerlich gedacht. 25.) Eumeniden den Verbrecher verfolgend, gewaltsam.«[84] Das erstgenannte Bild stellt dabei eine Szene zu Beginn des dritten Teils der *Orestie* dar (Abb. 2).[85] Der Geist Klytaimestras, deren hoch emporragende Erscheinung wie eine historisch zu früh gekommene Jugendstil-Karyatide anmutet, weckt die schlafenden Erinyen auf und stachelt sie zu ihrer Verfolgungsjagd an. Typisch für Flaxman ist

[83] Über die Flaxmanischen Werke, WA, Bd. I,47, S. 245; vgl. hierzu P.-K. Schuster, ›Flaxman, der Abgott der Dilettanten‹, in: John Flaxman. Mythologie und Industrie [Kunst um 1800], hrsg. v. W. Hofmann, München u. Hamburg 1979, S. 32-35.

[84] [Über Flaxmans Compositionen] Gegenstände aus Äschylus, ebd., S. 342.

[85] Vgl. Aischylos, Eumeniden, v. 94ff. Die Zeichnung ist abgebildet bei: D. Irwin, John Flaxman 1755-1826. Sculptor. Illustrator. Designer, London 1979, 89, Abb. 112. Für die Zeichnungen, die die Erinyen bereits bei der Verfolgung des Orest zeigen, vgl. John Flaxman. Mythologie und Industrie (wie Anm. 83), S. 199, Abb. 93 u. 94. Dieses Motiv ist in Anlehnung an Flaxman noch einmal von Christian Gottlieb Kratzenstein um 1818 in einer Federzeichnung aufgegriffen worden (vgl. ebd., S. 199, Abb. 251).

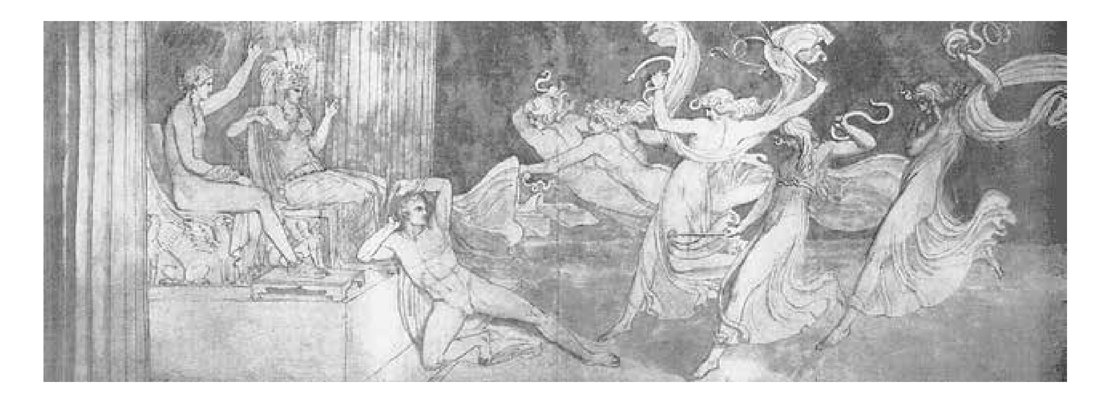


Abb. 3: *Orest von den Erinyen verfolgt, 1795/1809*
von J. Flaxman
(aus: John Flaxman. Mythologie und Industrie [Kunst um 1800], hrsg. v. W. Hofmann, München u. Hamburg 1979, S. 152, Abb. 167)

die Entwicklung der Figuren aus einer an der griechischen Vasenmalerei geschulten Umrißzeichnung,[86] ein Verfahren, das er auch in verschiedenen anderen Illustrationsfolgen zu Werken der Weltliteratur verwandt hat (zu Homers Epen, Hesiod sowie Dantes *Divina Commedia*).

Die spätere großformatige Federzeichnung, wahrscheinlich der Entwurf eines Friesreliefs für das Londoner Covent-Garden-Theater, hat Flaxman, der auch einer der findigsten Designer für die Steingutfabrik Wedgwood war, deutlich plastischer angelegt (Abb. 3).[87] Die Darstellung scheint sich hier auf die letzten Geschehnisse in Aischylos' Tragödie zu beziehen, insofern nicht allein Apollon, sondern auch bereits Athene zu sehen ist, deren Votum die abschließende Gerichtsverhandlung zugunsten Orests entscheiden wird. Orest, in der antiken Pathosformel eines besiegten, vom Tode bedrohten Kriegers dargestellt, sucht hier bei den beiden olympischen Gottheiten Schutz vor einer ganzen Meute heranschwebender, peitschen- und schlangenbewaffneter Furien, die, hierin Tischbeins Gestaltung ähnlich, durchaus einem klassi(zisti)schen Schönheitsideal entsprechen.

Als letztes Beispiel aus der Bildkunst zwei Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli. Sie übersteigen als einzige Fälle den Rahmen klassizistischer Ästhetik und referieren in ihrem Sujet auf den bereits zitierten Botenbericht über das Delirium des Orest aus Euripides' *Iphigenie* (Abb. 4 u. 5).[88] Füssli

[86] Das bemerkt bereits Goethe in seinem Aufsatz *Über die Flaxmanischen Werke* (vgl. WA, Bd. I,47, S. 246).

[87] Vgl. hierzu D. Bindman, Vermischte Zeichnungen 1792-1826, in: John Flaxman. Mythologie und Industrie (wie Anm. 83), S. 152, Abb. 167.

[88] Euripides, Iphigenie bei den Taurern, v. 285-291, vgl. oben Anm. 21. Zur Identifikation des Sujets bei Füssli vgl. G. Schiff, Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli (1741-1825), Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1959 (Kleine Schriften 2), Nr. 1425f.



Abb. 4: *Die Vision des Orest, um 1800*
von J. H. Füssli
(aus: G. Schiff, Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli [1741-1825],
Zürich 1959 [Kleine Schriften 2], Nr. 1424)

übersetzt dieses Szenario in eine exaltierte Abwehrgebärde des Orest, der von seinem Freund Pylades gestützt wird, während von rechts die Rachegöttinnen heranfliegen, deren Gesichter etwas von grotesk stilisierten antiken Theatermasken haben. Was die vordere Eumenide mit ihren emporgehobenen Armen veranstaltet, wird vom oberen Bildrand abgeschnitten. Um was es da geht und auf was für einen Moment sich das Dargestellte exakt bezieht, macht die zweite Zeichnung deutlicher. Eine der Eumeniden hebt drohend den Steinblock über ihren Kopf, in den sich nach der Vision Orests die Leiche seiner Mutter Klytaimestra verwandelt hat, um ihn zu

Vgl. auch G. Schiff in: Johann Heinrich Füssli 1741-1825 [Kunst um 1800], hrsg. v. W. Hofmann, München u. Hamburg 1974, 178f., Abb. 133. Füssli hat das Erinyen-Mythologem 1821 noch einmal im Zusammenhang eines anderen Sujets aufgegriffen: *Die Erinnyen vertreiben Alkmaion von der Leiche seiner von ihm getöteten Mutter Eriphyle* (wahrscheinlich in Orientierung an Hyginus und Statius). Auf einer Zeichnung ist dabei die kurz vor ihrer Ermordung an Orest gerichtete Drohung Klytaimestras mit den »wütigen Hunden der Mutter« aus Aischylos' *Choephoren* (v. 924) notiert (»φυλαξαι μητρος εγκοτους κυνας«); vgl. hierzu G. Schiff in: Johann Heinrich Füssli 1741-1825 (ebd.), S. 202f., Abb. 174f.

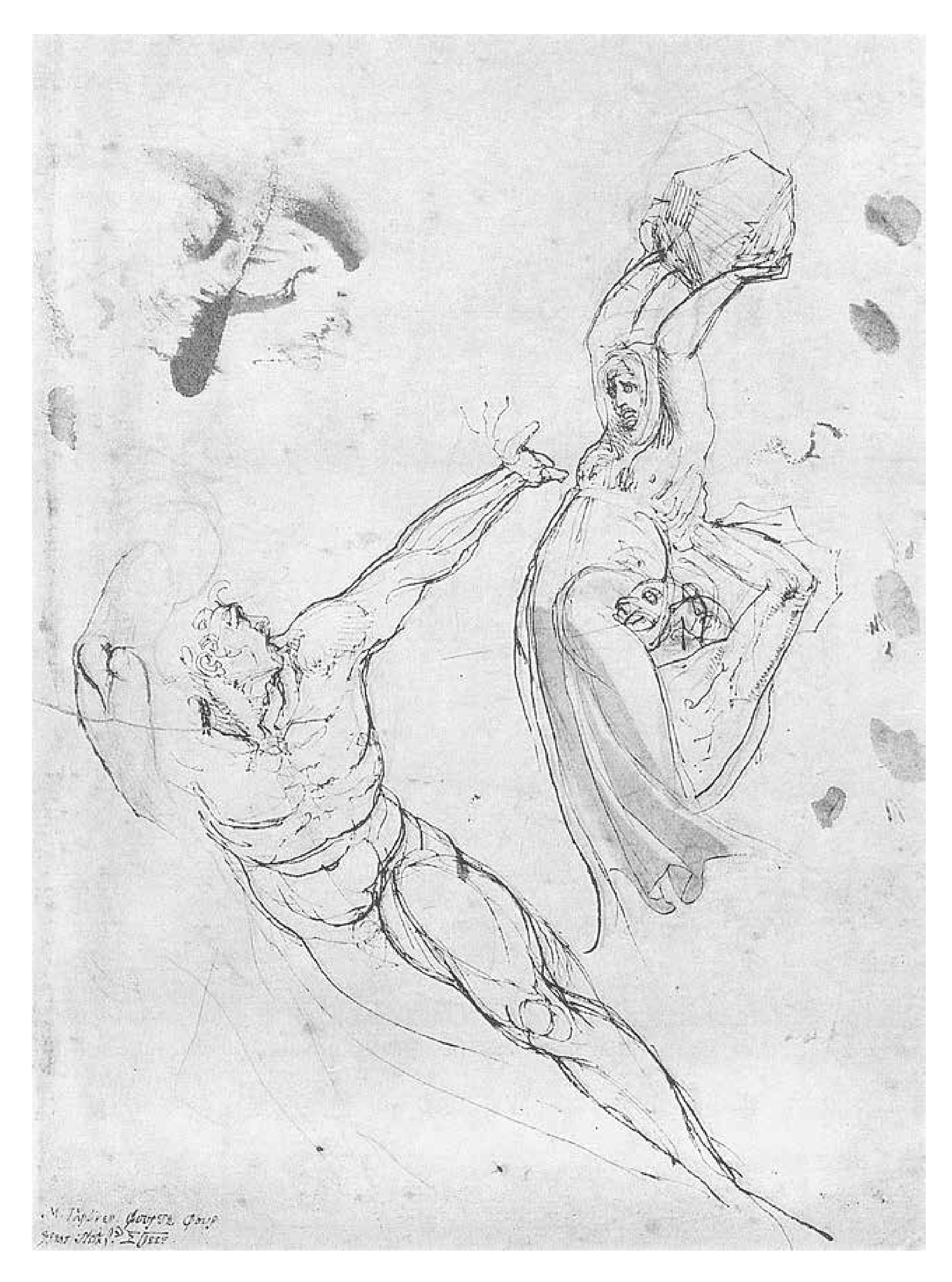


Abb. 5: *Die Vision des Orest, um 1800*
von J. H. Füssli
(aus: G. Schiff, Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli [1741-1825],
Zürich 1959 [Kleine Schriften 2], Nr. 1425)

erschlagen. Bei einer zweiten Eumenide ist ein Flügel und als weiteres Charakteristikum ein Hundskopf zu erkennen.

Mit solchen sinnlich wahrnehmbaren Schreckensbildern hält sich Goethes *Iphigenien*-Drama zurück. Als selbständige Figuren, damit als potentiell sinnlich-theatrale Körper auf der Bühne treten die Rachegöttinnen nicht auf. Was mögen die Gründe für diese ästhetische Zurückhaltung sein? Als Grund auszuschließen ist wohl, daß Goethe auf der Argumentationslinie von Lessing leibhaftige Götterfiguren im zeitgenössischen Drama und Theater überhaupt für anachronistische Gegenstände hielt. Goethes dramatisches Œuvre ist voll mit Göttern, angefangen vom Frühwerk (*Prometheus*; *Proserpina*) über die *Pandora* und den ersten Teil des *Faust* bis zum späten zweiten Teil der Tragödie. Der naheliegendste und sicher wichtigste Grund besteht wohl darin, daß seine Fassung der *Iphigenie* in Folge ihrer Konzentration auf verinnerlichte Konflikte und dialogische Lösungsversuche beim Dramenpersonal insgesamt auf die Sphäre der Götter verzichtet. Nicht bloß die Eumeniden, auch die Vertreter des Olymps, Diana, Apollon u.a., werden allein in den Äußerungen der agierenden Menschen greifbar. Daß mit diesem theatralen Minimalismus völlig in der Schwebe bleibt, ob die göttlichen Mächte jenseits der menschlichen Imagination und Rede überhaupt existieren, macht aus der Beobachterposition des Lesers oder Zuschauers gerade einen besonderen Reiz an diesem Schauspiel aus.

Im Falle der Eumeniden scheint mir aber noch ein weiterer Aspekt von Bedeutung zu sein. Es geht dabei um eine Darstellungseigentümlichkeit, aufgrund derer Goethes Schauspiel in Böttigers Buch über die *Furienmaske* als vorbildliches Exempel einer »*Mäßigung* des gebildeten Kunstsinns« erscheint und als »Muster des neuen Sophocles« zu einem dramatischen Gegenbild zu Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie in ihrer »rohen Größe« stilisiert wird.[89] An dieser ästhetischen Nahtstelle sei deshalb ein kurzer Exkurs zu Böttigers Abhandlung eingeschoben.

[89] Die Furienmaske […], wie Anm. 23, S. 95 und 93. Böttigers Argumentation konfundiert hier gleichsam drei prominente Konzepte ästhetischer Beurteilung, ohne den Spannungen zwischen ihnen eigens Beachtung zu schenken: Lessings *Grenzen der Malerei und Poesie* und die damit verbundenen Darstellungsgesetze der verschiedenen Künste werden überblendet mit dem historischen Makroschema der *Querelle des Anciens et des Modernes*, das etwa auch Schiller in seinem Lob der Goetheschen *Iphigenie* benutzt (vgl. oben Anm. 4), zudem aber auch noch mit einem stilgeschichtlichen Gegensatz, wie ihn Winckelmann für die Binnengeschichte der griechischen Bildkunst *und* der Tragödie durch die Abgrenzung des ›älteren‹ vom ›hohen‹ Stil entwickelt hat (vgl. Geschichte der Kunst des Altertums, Darmstadt 1993, S. 216 u. S. 307f.; in nuce schon in den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe, hrsg. v. W. Rehm, Berlin 1968, S. 44). Dadurch gelingt es Böttiger, bei seinen Erörterungen zwi-

In Böttigers Buch erscheint Aischylos einerseits als Autorität und ständig bemühte Referenz, als »ehrwürdige[r] Vater des alten Trauerspiels«[90] und als Begründer einer wirkungsmächtigen ikonographischen Tradition der Erinyendarstellung. Zum anderen aber handelt es sich bei den »gräßlichen Scheusale[n] der Aeschyleischen Bühne«[91] um die Urszene, den »Keim« für alle folgenden monströsen »Uebertreibungen und Zerrbilder« in Theater und Bildkunst.[92] Gegenüber dieser degenerativen Spur favorisiert Böttiger dann deutlich »eine zweite Abweichung von der Linie, die Aeschylus gezogen hatte, und diese führt uns grades Wegs auf das höchste Gesetz aller bildenden Künste bei den Griechen zu, den Zeiten, wo diese ihre wahre Bestimmung erhalten hatte, auf die Schönheit.«[93] Im unmittelbaren Anschluß an diese Beobachtung zitiert er ausführlich aus Lessings *Laokoon* und stimmt dessen Behauptung zu, daß die alten Künstler »nie eine Furie gebildet haben« – wohl aber »idealisirte Eumeniden«.[94] Diese werden schließlich in einer umfangreichen »Galerie alter Kunstwerke« präsentiert.[95]

schen den Epochen und innerhalb derselben, aber auch zwischen den verschiedenen Künsten und Medien hin- und herzuschalten.

[90] Die Furienmaske […], wie Anm. 23, S. 4.

[91] Ebd., S. 72.

[92] Vgl. ebd., S. 59-63, Zitate S. 61f. An den Beginn seiner Abhandlung stellt Böttiger, gleichsam als Prolog, die »alte Ueberlieferung«, daß das »souveraine Volk von Athen« Aischylos' »ungeheure Schreckensschöpfung etwas zu stark für seine Nerven gefunden« und die Größe des Tragödienchors deshalb per Gesetz von 50 auf 15 »Chorfiguranten« reduziert habe (ebd., S. 2). In direktem Anschluß daran wird die Theatralität der *Eumeniden*-Tragödie auch noch im Rückgriff auf die Aristotelische Kritik an einem Vorherrschen des Schau- und Dekorationselementes bei der tragischen Schreckensdarstellung problematisiert (ebd., S. 4; vgl. Poetik, 1453b). Zur gerechten Beurteilung der Aischyleischen Kunst verweist Böttiger allerdings historisierend auf den »Geschmack seines Zeitalters« (ebd., S. 5) und zudem auf eine besondere »Milderung« der »so mächtig aufgethürmten Schrecknisse« (ebd.) durch die kultisch-politische Zivilisierung der Erinyen, der schließlich ein eigener Exkurs gewidmet ist (»Politische Tendenz der Eumeniden«, ebd., S. 100f.). Dort heißt es: »Nun hatten aber die Eumeniden gleichsam die Garantie des Areopagus übernommen, der an die Stelle dieser Rachegöttinnen trat und über vergossenes Menschenblut erkannte. Sie hatten neben dem Areopagus ihre heilige Grotte und Kapelle, wohin sie am Ende des Trauerspiels in einer feierlichen Procession gleichsam eingewiesen werden.« (Ebd., S. 101)

[93] Ebd., S. 64.

[94] Vgl. ebd., S. 64 u. 66f. Lessings Satz aus dem *Laokoon* siehe oben Anm. 29 (vgl. weiter auch Lessing, Briefe, antiquarischen Inhalts, Werke [wie Anm. 6], Bd. VI, S. 207 u. 212).

[95] Vgl. Die Furienmaske […], wie Anm. 23, S. 69-92 u. 143ff. Böttigers »Galerie« besteht aus Trinkgefäßen, Vasen, Urnen, Marmorreliefs und Sarkophagen. Dabei greift er auch auf die berühmte (zweite) Vasensammlung Sir William Hamiltons (Gatte von Tischbeins Iphigenien- und Furienmodell Emma) zurück, die Tischbein 1791-95 (deutsche Ausgabe 1797) in einer mehrbändigen Kupferstichausgabe unter dem Titel *Collection of Engravings of ancient Vases* (kurz: *Hamilton's Vases*) ediert hatte (vgl. Böttiger, ebd., S. 85 u. 143f.).

Analog zu Lessings *paragone* der Künste gilt bei Böttiger das normative ›Gesetz der Schönheit‹ systematisch nur mit Einschränkung für Theater und Schauspielkunst, insofern die dramatische Handlung die »widrige Wirkung« des Häßlich-Gräßlichen durch ihr transitorisches Moment abschwächt und nicht durch Fixierung verstärkt wie Malerei oder Plastik.[96] Unter der Hand bedingt jedoch ihre Verwandtschaft mit der Bildkunst, daß die zwar mit transitorischen, aber ebenfalls ikonischen Zeichen operierende Schauspielerei sehr wohl den klassizistischen Normen von Schönheit und Mäßigung unterworfen wird. Das zeigt sich am prägnantesten bei Böttigers Versuch, die Erinyenkostüme des attischen Theaters mit Hilfe von Goethes Kunstfreund Johann Heinrich Meyer visuell zu rekonstruieren. Auf einem kolorierten Kupferstich hat Meyer nach Böttigers »Angaben« eine Furie entworfen, »wie sie Aeschylus wirklich in seinen Eumeniden aufs Theater brachte« (Abb. 6).[97] Ein zweiter zeigt in Orientierung an einer Vasenmalerei eine Eumenide des späteren – ästhetisch temperierten – Theaters aus der Zeit der Hochklassik (Abb. 7). An Böttigers kontrastreicher Gegenüberstellung wird deutlich, daß sein Buch keineswegs nur eine antiquarisch-gelehrte Sammlung von ›Furienmasken‹ im Sinne hat, sondern zugleich damit die Favorisierung einer klassizistischen Darstellungsoption. Die an dieser Stelle einmal ausführlicher zitierte Passage setzt ein mit dem Ende derjenigen Beschreibung, die dem rekonstruierten Aischyleischen Erinyenkostüm gilt:

> In diesem Aufzug ließ Aeschylus die zürnenden Gestalten der Erinnyen erscheinen. Man denke sich *funfzig* dergleichen Unholdinnen einen Kettentanz um den geängsteten Muttermörder knüpfend mit den erschütternden Drohungen, die ihnen Aeschylus während dieses Reigen [sic!] in den Mund legte, und man wird wenigstens durch eine leise Anwandlung des Schreckens sich berührt fühlen, der einst das ganze athenische Volk bei der ersten Aufführung dieses Stücks ergriffen haben soll.
>
> Doch nicht immer betraten so gestaltete Erinnyen die Bühne des athenischen Theaters. Nach dem Zeitalter des Pericles und Phidias mußten auch hierüber andere Vorstellungsarten in Umlauf kommen. Der verfeinerte Geschmack verwarf die gräßlichen Verbildungen selbst auf der tragischen Szene. […] Da ist die Furie mit allem Prunke des tragischen Costums, ohne alle Beimischung körperlicher Häßlichkeit, herr-

[96] Vgl. Böttiger, ebd., S. 65. Lessing selbst hat die Mittelstellung der Schauspielerei zwischen Poesie und Bildkunst in der *Hamburgischen Dramaturgie* (5. Stück) ausführlicher erläutert als im *Laokoon* (vgl. Werke [wie Anm. 6], Bd. IV, S. 256f.).

[97] Die Furienmaske […], wie Anm. 23, S. 133. Die folgenden Seiten bieten eine minutiöse Beschreibung der einzelnen Details von Kostüm und Maske (vgl. S. 133-137).



Abb. 6: *Furie aus den Eumeniden des Aischylos, um 1801*
von J. H. Meyer nach Vorgaben von K.A. Böttiger
(aus: K. A. Böttiger, Die Furienmaske im Trauerspiele und auf
den Bildwerken der alten Griechen, Weimar 1801, Tafel I)

> lich aufgeschmückt [...], zeigt sie ihre Schrecknisse mehr durch die Handlung, als durch körperliche Mißgestalt. Nach einem [...] Vasengemälde hat Hr. Prof. Meyer die schöne Furie – oder sollten wir sie nicht gleich mit dem ihr nun allein gebührenden Namen *Eumenide* nennen! – auf der *zweiten* colorirten Kupfertafel entworfen.[98]

Böttigers Gegenüberstellung von Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie und Goethes *Iphigenien*-Drama bietet nun eine Art Anciens-et-Modernes-Äquivalent zum gerade zitierten epochalen Stilkontrast aus der Geschichte des attischen Theaters. An ihr wird einmal mehr deutlich, daß »die *dichterische* Licenz des Aeschylus« aufgrund seiner »rohen Größe [...] nie für die spätere Tragödie Muster und Richtschnur werden [durfte]«, wohingegen die Erinyendarstellung »des neuen Sophokles« als vorbildliches »Muster« erscheint.[99] Die Mustergültigkeit von Goethes poetischer Arbeit am Mythos, zu deren Demonstration Böttiger einige Passagen aus der Rollenrede des Orest zitiert,[100] soll nun darin bestehen, daß der Autor zwar einerseits motivisch fast das gesamte Gruselarsenal der Aischyleischen Erinyen übernimmt, ja durch ein neu geschaffenes Motiv wie das »schreckliche Gelächter« sogar noch steigert. Die Pointe klassizistischer Dezenz folgt jedoch auf dem Fuße: »Allein das Scheußliche jenes Anblicks wird fern vor unserm Blick verhüllt gehalten, und auch die Wirkung spricht nur zum minder ekeln Sinn, dem Gehör.«[101] Durch diese Beschränkung von Grauen und Ekel auf die Figurenrede Orests kongruiert der poetische Effekt präzise mit einem von Böttiger (und Lessing) gerühmten Kunstgriff der ›Alten‹ auf dem Feld der visuellen Bilder. Bei seinem Gang durch die Galerie idealisierter Eumeniden bemerkt Böttiger an einer Stelle: »Der geängstete Orest ist es überall, wo sich noch bildliche Vorstellungen erhalten haben, in dessen Schrecken und Entsetzen wir die furchtbare Gewalt der Rächerinnen erkennen, deren stille Macht wir nun nicht hassen, sondern mit ehrerbietiger Scheu anerkennen.«[102]

Mag es, wie oben dargelegt, mit der ›ehrerbietigen Anerkennung‹ der Eumeniden in Goethes Drama auch nicht so weit her sein wie mit der ›Scheu‹ vor ihnen, so werfen Böttigers Beobachtungen zu den verschiede-

98 Ebd., S. 137f.

99 Ebd., S. 93 u. 95.

100 Ebd., S. 93f. Es handelt sich um die Verse 1057-70 und 1129-38 aus dem ersten Auftritt im III. Akt (vgl. entsprechend oben Anm. 37-42).

101 Ebd., S. 94f. Anm.

102 Ebd., S. 66. Ganz analog argumentiert Lessing im *Laokoon* an der Stelle, wo vom »Amt der Furien« die Rede ist (vgl. oben Anm. 67).: »Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen.«



Abb. 7: *Furie im späteren attischen Theater, um 1801*
Nach einem antiken Vasengemälde
der Sammlung Parois von J.H. Meyer
(aus: K. A. Böttiger, Die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen, Weimar 1801, Tafel II)

nen Darstellungsoptionen der Rachegöttinnen doch ein erhellendes Licht auf die ästhetisch-theatrale Faktur dieses Schauspiels. Um es in einem Paradox zu formulieren: Gerade weil er den Mythos in seinen unheimlichen und unversöhnbaren Komponenten gegenüber der Tradition noch verschärft, vermeidet es Goethe, ihn durch eine sinnlich-körperliche Bühnenpräsenz seiner Figuren abermals zu forcieren. In der Poesie ist eine Darstellung solchen Grauens legitim, weil im Medium der Sprache die unmittelbar sinnliche Wirkung gebrochen ist, weshalb etwa Schillers Darstellung des Erinyenchors in der *Ibykus*-Ballade Goethes ausdrückliches Lob finden kann[103] und weshalb seine eigene Version des Mythos dann auf die eindrückliche Rollenrede des Orest beschränkt bleiben muß. So lange ihre Abbildung im Medium der Sprache verbleibt, gibt es für die Erinyen in ihrem gesteigerten Grauen kein Bilderverbot. Wohl aber scheint es ein solches in den mit ikonischen Zeichen operierenden Künsten zu geben,[104] eben auch ein Auftrittsverbot auf dem Theater.

## V

Es gibt nun einen einzigen Fall, in dem Goethe dieses Auftrittsverbot aufgehoben hat.[105] Im zweiten Teil des *Faust* treten die Göttinnen unter ihrer lateinischen Bezeichnung »Furien« auf. Allerdings nicht da, wo man es mit

[103] Vgl. den Brief an Schiller vom 22. 8. 1797; Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (wie Anm. 9), Bd. I, S. 446. Auch Böttiger lobt Schillers »glückliche Einführung des grausen Eumenidenchores, und des nach Aeschylus nachgeahmten, mit Aeschyleischer Sublimität einherschreitenden Rachegesangs« (Brief an Schiller vom 8. 9. 1797, Nationalausgabe [wie Anm. 10], Bd. XXXVII,1, S. 129).

[104] Daß Goethe dem Albtraummaler Füssli in einer Kritik vorgehalten hat, viele seiner Sujets seien »abenteuerlich« und »tragisch« und wirkten auf »Einbildungskraft und Gefühl«, obwohl die »sinnliche Darstellung« der Malerei das eigentlich nicht dürfe, diese Aufgabe vielmehr allein der Poesie vorbehalten sei, korrespondiert mit diesem Deutungsversuch. Die entscheidenden argumentativen Vorgaben sind wie bei Böttiger in Lessings Grenzziehung zwischen den Künsten zu suchen. Vgl. Über Heinrich Füeßli's Arbeiten, WA, Bd. I,47, S. 347 (entstanden wahrscheinlich 1797). Die phantastisch-poetischen Sujets des Dilettanten-Abgotts Flaxman werden aufgrund einer Korrektivqualität etwas wohlwollender beurteilt, zeigt sich in ihnen doch zugleich »ein geistreiches, heiteres und zugleich gelassenes Wesen, mit welchem das Abentheuerliche und Forcirte, wo es vorkommt, contrastirt« (Über die Flaxmanischen Werke, ebd., S. 245).

[105] Streng genommen gibt es zwei Fälle. Im *Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters* im Mai 1821, der von der »Muse des Dramas« gesprochen wird, findet sich im zweiten Auftritt eine Passage, in der die Sprecherin eine Veränderung der Szenerie beobachtet und vor dem Anblick einer Furie erschreckt: »Schon hüben und drüben sind Berge versunken, | Schon gähnet der Abgrund, schon sprühen die Funken. | Was ist mir? was leuchtet ein wunderlich

einem Blick auf die Szenentitel der Tragödie vielleicht vermuten könnte, nämlich in der »Klassischen Walpurgisnacht« aus dem zweiten Akt. In diese Szene, die als pagan-antikes Gegenstück zur nordeuropäischen »Walpurgisnacht« auf dem Brocken im *Faust I* konzipiert ist, hätten die »Unterirdschen«, »der Nacht uralte[n] Töchter[n]«, wie die Eumeniden von Orest genannt werden,[106] eigentlich hervorragend gepaßt. Treten dort in der Revue von unheimlichen, obskuren und hybriden Wesen aus der antiken Mythologie doch auch einige nicht-olympische Gottheiten auf wie Proteus, Nereus, die Phorkyaden oder die Kabiren.[107] Die Eumeniden hingegen sucht man dort vergebens.[108]

Licht? | So leuchtet der Furie Feuergesicht. | Und, unter dem Kopfschmuck phosphorischer Schlangen, | Weiß glühen die Augen und rothbraun die Wangen. | Der Schrecken ergreift mich, wo rett ich mich hin!« (WA, Bd. I,13,1, S. 121) Ein Schema zu diesem Theater-Prolog, das die Kulissen- und Figurenwechsel skizziert, macht deutlich, daß Goethe dabei auch einen leibhaftigen »Auftritt der Furien« geplant hatte, eine chthonische *performance*, die allerdings rasch wieder von einem idyllisch-halkyonischen Szenario abgelöst wird: »Eine höhere Region schließt sich auf. Nun greift die Musik ein. Eröffnet dem Außerordentlichen die Pforte und ruft die sämmtlichen Naturerscheinungen zu Hülfe. Donner und Blitz; Erdschlünde öffnen sich; Feuer und Flammen brechen aus; Gnomen deuten auf unterirdische Wirkungen; Feindselige Geister haben sich der Unterwelt bemächtigt. Auftritt der Furien. Bersten der Erdrinde; Erscheinung des Plutonischen Reiches. – Schnelle Umwendung ins Liebliche. Iris theilt das Gewölk […]« (WA, Bd. I,13,2, S. 201) Das erste gespielte Stück auf dem neuen Theater war übrigens die *Iphigenie* in der Version Goethes (vgl. ebd., S. 178).

[106] Vgl. oben Anm. 46 u. 37.

[107] Vgl. Faust II, v. 7971ff., 8178, 8216ff., 8225ff., 8347ff. (HA, Bd. III, S. 242, 248ff., 252ff.).

[108] Sie gehören offenbar nicht in das »alte[s] Buch«, in dem Mephisto trotz einiger Irritationen »vom Harz bis Hellas« dann doch immer nur »Vettern« (und Basen) entdeckt (vgl. Faust II, v. 7742f., HA, Bd. III, S. 235; zu Irritation und Erschrecken Mephistos vor dem paganen Gruselkabinett der Klassischen Walpurgisnacht vgl. v. 7086ff., 7676f., 7791ff., 7969ff., ebd., S. 217, 234, 237, 242). 1825/26, nur kurze Zeit vor der Ausarbeitung der Kaiserhofszenen und der Klassischen Walpurgisnacht (1827ff.), hatte Goethe einen anonymen Text aus der Pariser Zeitschrift *Le Globe* übersetzt und kommentiert, in dem »Mythologie, Hexerei, Feerei« unter dem Begriff des »Wunderbaren« als Äquivalente behauptet werden. Die Hexerei erscheint dort ausdrücklich als »die Mythologie des Mittelalters« (zitiert nach Goethes Übersetzung, WA, Bd. I,41,2, S. 228f.). In diesem weltumspannenden Panorama des unheimlich Phantastischen haben - im Unterschied zu Mephistos »alte[m] Buch« – auch die Eumeniden ihren Platz: »So haben die Griechen ihre Hölle gehabt, ihren Olymp, ihre Eumeniden und die Verwandlungen ihrer Götter; die Orientalen hatten ihre Genien und Talismane; die Deutschen ihre Bezauberungen und Hexenmeister« (ebd., S. 228). In einer anschließenden »Bemerkung des Übersetzers« widerspricht Goethe diesem historisch-interkulturellen Homogenisierungsversuch. Das an dieser Stelle seltsam klassizistische Bild der paganen Mythologie (1826!) macht einmal mehr deutlich, warum die Erinyen im mythologischen Kosmos seines eigenen Œuvres letztlich Fremdkörper bleiben müssen. Gegen die aus dem *Globe* »mitgetheilte Stelle« wird geltend gemacht, »daß die griechische Mythologie als höchst gestaltet, als Verkörperung der tüchtigsten reinsten Menschheit mehr empfohlen zu werden verdiene

Goethe hat sie in ein anderes Szenario verbannt, in die Szene »Weitläufiger Saal« aus dem ersten, am Kaiserhof spielenden Akt. Dabei handelt es sich strukturell betrachtet um ein Spiel im Spiel, genauer gesagt um einen »Mummenschanz«,[109] den einige verkleidete Figuren des Dramas aufführen und in dem am Ende der Kaiser selbst als Pan auftritt. Imagologisch und theatergeschichtlich hat sich Goethe hier an den sog. *Trionfi* (Triumphzügen) der Renaissance orientiert, prunkvoll ausgestatteten Umzügen mit Wagen, Kostümen und ganzen Tableaus, in denen, von Gelehrten und Künstlern entworfen, Elemente der Volkskultur, Figuren aus der antiken Mythologie und allegorische Sujets einander abwechselten. In einem von Goethe benutzen Sammelwerk über die Florentiner *Trionfi* zu Zeiten von Lorenzo de Medici ist ein heterogenes Sammelsurium von Gestalten dokumentiert, auf das die *Faust*-Szene zurückgreift: Vertreter beruflicher Stände wie Gärtner und Gärtnerinnen, Fischer oder Vogelsteller, Typen wie der Parasit oder der Betrunkene, allegorische Figuren wie die Klugheit und mythologisches Personal wie die Parzen, aber eben auch die Furien, die als Rachegöttinnen Verbrecher in die Unterwelt schleppen.[110]

Im *Faust II* treten sie als Trio unter ihren bekannten Eigennamen auf. Gegenüber der aischyleischen Tradition, der Maskeradenvorlage aus der Renaissance und Goethes eigenem *Iphigenien*-Drama haben sie sich stark verändert. Aus den furchtbaren Rachegottheiten sind attraktive junge Frauen geworden, deren maliziöses Treiben nur noch auf ein allzu freizügiges Sexualverhalten zwischen den Geschlechtern bezogen ist, eine Metamorphose übrigens, der in ihrer heiter-komischen Note einige Verse aus

als das häßliche Teufels- und Hexenwesen, das nur in düstern ängstlichen Zeitläufen aus verworrener Einbildungskraft sich entwickeln und in der Hefe menschlicher Natur seine Nahrung finden konnte« (ebd., S. 233). Wo bei dieser strikten Opposition dann Figuren wie die Erinyen zu verordnen wären, bleibt unausgemacht.

[109] Vgl. die Szenenanweisung HA, Bd. III, S. 158. Aus der Perspektive Mephistos erscheint allerdings auch das Personal der »Klassischen Walpurgisnacht« als »eine Mummenschanz« (vgl. ebd., S. 237, v. 7795).

[110] Tutti i Trionfi, carri, mascherate o Canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559, die »Trionfi delle furie« in Bd. I, S. 254. Vgl. Faust II, HA, Bd. III, S. 159-168. Ausführliche Zusammenstellungen der Szenenbezüge in Goethe, Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart, Berlin 1906, Bd. XIV, S. 307ff. (E. Schmidt); HA, Bd. III, S. 591ff. (E. Trunz); DKV, Bd. VII,2, S. 426ff. (A. Schöne). Seit den Forschungen Aby Warburgs ist bekannt, welche Bedeutung die *trionfi* und *intermezzi* der Renaissance für das Nachleben und die Transformation der Antike im Europa der Neuzeit besitzen (vgl. Warburg, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance [Gesammelte Schriften I], Reprint der v. G. Bing u. F. Rougemont hrsg. Ausg. v. 1932, neu hrsg. v. H. Bredekamp u. M. Diers, Berlin 1998, bes. Bd. I,1, S. 259-300).

den *Römischen Elegien* präludieren.[111] Der Herold, der alle auftretenden Figuren dieser Szene ankündigt, führt die Göttinnen wie folgt ein:

Die jetzo kommen, werdet ihr nicht kennen,
Wärt ihr noch so gelehrt in alten Schriften;
Sie anzusehn, die so viel Übel stiften,
Ihr würdet sie willkommne Gäste nennen.

Die *Furien* sind es, niemand wird uns glauben,
Hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung von Jahren;
Laßt euch mit ihnen ein, ihr sollt erfahren,
Wie schlangenhaft verletzen solche Tauben.

Zwar sind sie tückisch, doch am heutigen Tage,
Wo jeder Narr sich rühmet seiner Mängel,
Auch sie verlangen nicht den Ruhm als Engel,
Bekennen sich als Stadt- und Landesplage.[112]

Daraufhin treten die Furien dann vor und erläutern nacheinander in je drei Strophen die mit ihren sprechenden Namen verbundenen Machenschaften. Sie bezeichnen sich dabei selbst als »Schmeichelkätzchen«,[113] die ihren Opfern so lange betörend zusetzen, bis diese schließlich zu allem bereit sind, was die drei Göttinnen mit ihnen vorhaben. Alekto, die ›Unversöhnliche‹, hintertreibt die Zuneigung zwischen Liebenden durch das Ausstreuen von Gerüchten: »So wissen wir die Braut auch zu bedrängen: | Es hat sogar der Freund, vor wenig Wochen, | Verächtliches von ihr zu *der* gesprochen! – | Versöhnt man sich, so bleibt doch etwas hängen.«[114] Megära, die ›Beneiderin‹, versucht, solide Ehebündnisse durch den Anreiz außerehelicher Sexualerfüllung zu verderben: »Und niemand hat Erwünschtes fest in Armen, | Der sich nicht nach Erwünschterem törig sehnte, | Vom

[111] In der IV. Elegie (»Fromm sind wir Liebende […]«) ist der (erotische) »Dienst« an der Göttin »Gelegenheit« Thema, die sich dem männlichen lyrischen Ich in Gestalt eines brünetten Mädchens offenbart. Die Erinyen erscheinen hier gemeinsam mit Zeus in einer ironischen Wendung als strafende Mächte für das frivole, sittlich unschickliche Verhalten – ein selbstverschuldetes Leiden, das angesichts der lockenden Freuden bedenkenlos in Kauf genommen wird: »Schalkhaft, munter und ernst begehen wir heimliche Feste, | Und das Schweigen geziemt allen Geweihten genau. | Eh' an die Ferse lockten wir selbst durch gräßliche Taten | Uns die Erinnyen her, wagten es eher, des Zeus | Hartes Gericht am rollenden Rad und am Felsen zu dulden, | Als dem reizenden Dienst unser Gemüt zu entziehn.« (HA, Bd. I, S. 159, v. 11ff.)

[112] HA, Bd. III, S. 167, v. 5345ff.

[113] Ebd., v. 5358.

[114] Ebd., v. 5365ff.

höchsten Glück, woran er sich gewöhnte; | Die Sonne flieht er, will den Frost erwarmen.«[115] Tisiphone schließlich, in Klingers Medea-Tragödie »der Eumeniden schrecklichste«,[116] ist hier nicht nur ›Mordrächerin‹, sondern auch -anstifterin: »Gift und Dolch statt böser Zungen | Misch' ich, schärf' ich dem Verräter; | Liebst du andre, früher, später | Hat Verderben dich durchdrungen.«[117]

Bei diesem einzigen selbständigen Auftritt der Eumeniden in Goethes dramatischem Werk ist der Schrecken, der sich mit ihnen verbindet, gleich dreifach gebrochen: zum ersten phänomenal, indem sie von häßlichen Gestalten mit verzerrten und blutunterlaufenen Gesichtszügen, schlangenbedeckten Häuptern, Hundsköpfen und anderen Gruselelementen zu Frauen mutieren, die, wie der Herold ausführt, »hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung von Jahren« sind, also eher Tischbeins Lady-Hamilton-Eumenidentyp oder Böttigers klassischen Exempeln entsprechen;[118] zum zweiten strukturell-tektonisch durch die Konstruktion der Szene als Spiel im Spiel (als »Mummenschanz«), wodurch die theatrale Realität der Göttinnen reflektiert und depotenziert wird; und zum dritten gattungspoetisch – das verbindet sich ebenfalls mit dem »Mummenschanz« –, indem die mythologische Rolle der Erinyen burleskisiert oder karnevalisiert wird, insofern die Rächerinnen von gebrochenen Sittengesetzen nunmehr nur noch für die Sphäre von Liebeshändeln und Ehebrüchen zuständig sind. Aus einem

[115] Ebd., S. 168, v. 5373ff.

[116] Vgl. oben Anm. 73.

[117] HA, Bd. III, S. 168, v. 5381ff.

[118] Zu Tischbein vgl. oben Anm. 82. In der Bildkunst der Antike sind die Erinyen ursprünglich auch als idealschöne Frauengestalten dargestellt worden (vgl. Wüst, Erinys [wie Anm. 11], S. 124; Sarian, Erinys [wie Anm. 23], Bd. III,1, S. 841; vgl. als Bild z.B. Bd. III,2, S. 595, Abb. 1 u. 8; S. 600, Abb. 68). Nach dem Bericht des Pausanias (Paus., I, 28, 6) waren wohl auch die Semnaistatuen auf dem Areopag in dieser Weise gestaltet (vgl. Wüst, ebd.). Auf Pausanias beruft sich Hederichs *Gründliches mythologisches Lexicon* bei seiner Feststellung: »In den ältern Zeiten hatten ihre Bildnisse noch nichts schreckliches, sondern waren wie der andern Göttinnen ihre« (Hederich [wie Anm. 23], Sp. 1131). Lessing passen die von Pausanias beschriebenen »unschrecklichen Furien zu Athen« recht gut ins ästhetische Konzept (vgl. Briefe, antiquarischen Inhalts, Nr. 8, Werke [wie Anm. 6], Bd. VI, S. 212f., Zitat 213). Böttiger, ästhetisch an Lessings Vorgaben, aber auch an Winckelmanns Stilgeschichte orientiert, hebt schließlich die Schönheit der klassischen, nach-aischyleischen Furien hervor (vgl. Die Furienmaske […], wie Anm. 23, S. 66, 72f., 78f., 85; zu Pausanias 73 Anm.). Über eine Erinyengruppe auf einem Relief im Palazzo Barberini heißt es: »Es sind lauter schöne, mehr jugendliche, als alte Figuren, ohne den geringsten Zusatz von Häßlichkeit oder schreckbarer Heftigkeit« (ebd., S. 78). – Im 20. Jahrhundert wird auch diese Überlieferung weitergeführt. Vgl. etwa die Gestaltung der drei Göttinnen auf Klimts *Jurisprudenz*-Bild (oben Anm. 64). Ironisch konnotiert erscheinen die Erinyen auch in Sartres *Les Mouches* als »mes jolies« und »ces belles fillettes« (vgl. Les Mouches, III,5, in: J.-P. Sartre, Théâtre, Paris 1947, S. 118).

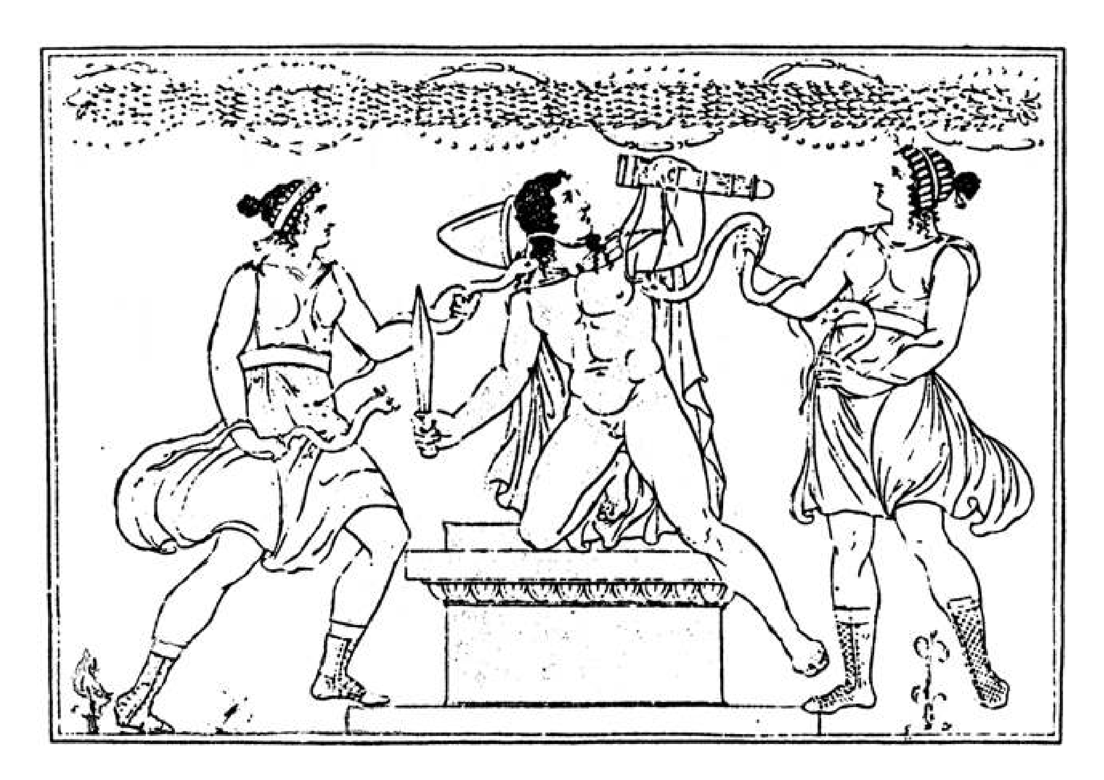


Abb. 8: *Orest und die Furien*
Nach einem antiken Vasengemälde der Sammlung Hamilton, 1791-95
von J.H.W. Tischbein
(aus: K. A. Böttiger, Die Furienmaske im Trauerspiele
und auf den Bildwerken der alten Griechen, Weimar 1801, Tafel III)

tragischen Stoff ist hier, sieht man von den düsteren letzten Versen der Tisiphone ab,[119] fast ein Komödienmotiv geworden, das dem gattungs- und formästhetisch offen strukturierten zweiten *Faust*-Teil implementiert wird. Nachdem am Anfang der Dramen- und Theatergeschichte bei Aischylos die kultisch-sakrale Umpolung der Erinyen in die ›wohlmeinenden‹ Eumeniden gestanden hatte, versucht Goethe in seinem letzten Drama auf eine andere Art, der unheimlichen Macht dieser Gottheiten mit einem Euphemismus zu begegnen.[120]

[119] »Singe keiner vom Vergeben! | Felsen klag' ich meine Sache, | Echo! horch! erwidert: Rache! | Und wer wechselt, soll nicht leben.« (HA, Bd. III, S. 168, v. 5389ff.)

[120] Im Horizont einer von Aby Warburg inaugurierten Kulturanthropologie, die Bilder und Texte auf in ihnen codierte Erregungen, Wünsche und Ängste hin befragt, ist das Tertium Comparationis beider mythopoetischen Fälle ein elementarer apotropäischer Akt: ein Versuch, Bedrohliches zu bannen resp. ihm gegenüber mit den Mitteln der Kunst Distanz zu gewinnen.

In dieser literarischen Transformation wie auch in derjenigen der *Iphigenie* steckt vielleicht noch etwas von einer archaischen Angst vor den (chthonischen) Mächten, die im Eumeniden-Mythos ihren Niederschlag gefunden haben. In Goethes später Novelle *Der Mann von funfzig Jahren* gibt es einen eigentümlichen und für den Leser überraschenden Reflex auf diesen Mythos. Flavio, eine der Hauptfiguren der Erzählung, taucht an einer Stelle plötzlich geistesverwirrt und »in schauderhafter Gestalt« bei seiner Tante und deren Tochter auf. Der Erzähler beschreibt und kommentiert die Szene folgendermaßen: »Mutter und Tochter standen erstarrt, sie hatten Orest gesehen, von Furien verfolgt, nicht durch Kunst veredelt, in greulicher, widerwärtiger Wirklichkeit«.[121] Dieser kurze Einschub demonstriert einmal mehr den – gelinde gesagt – Respekt, mit dem sich Goethe dem ihm wohl nicht geheuren Potential der antiken Überlieferung genähert hat. Im Medium der Kunst versucht er auf eine mit dem Mythos verknüpfte vorästhetische Erfahrung des Grauens aufmerksam zu machen, eine Erfahrung, die durch Kunst zwar sublimiert oder gefiltert, nicht aber aufgehoben werden kann.[122]

[121] HA, Bd. VIII, S. 203f. Mit dem Orest/Furien-Stoff wartet die Novelle erst 1829 in der zweiten Fassung der *Wanderjahre* auf. Die knapp gehaltene Mythen-Montage verleiht der im Ganzen heiteren Erzählung eine eigentümlich düstere Grundierung. Vgl. hierzu auch C. Sommerhage, der zeigt, daß durch diese und andere Mythen-Montagen in der Novelle eine Art von negativer ›Unter-Welt‹ zur (in diesem Text ausgesprochen seren formulierten) Entsagungsbotschaft konstituiert wird (Familie Tantalos. Über Mythos und Psychologie in Goethes Novelle ›Der Mann von funfzig Jahren‹, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 103, 1984, S. 78-105, bes. S. 102 u. 104).

[122] Die letzten Sätze aus Böttigers Abhandlung über die Furienmaske, gewidmet einem Bildbeispiel aus Tischbeins Edition von *Hamilton's Vases* [Abb. 8], geben genau dies zu Protokoll: Die Leistung der Kunst ist und bleibt hier ein »Kunsteuphemismus«, der die »furchtbare[n] Allgewalt seiner Strafgöttinnen« durch die »ihnen geliehene Schönheit« selbst nicht ungeschehen macht. Der Künstler gestaltet »Eumeniden, und sie sind Erinnyen« (vgl. das ganze Zitat oben Anm. 48).

MARIA CAROLINA FOI

# SCHILLER UND ERHARD

## Literatur und Politik in der Weimarer Klassik

Für Paolo und Leone

1

In einem Brief vom 26. Mai 1794 schreibt Schiller an Johann Benjamin Erhard: »Vor allem folgen Sie meinem Rath und lassen Sie in der Hand die arme, unwürdige und unreife Menschheit für sich selbst sorgen. Bleiben Sie in der heitern und stillen Region der Ideen, und überlassen Sie es der Zeit, sie ins praktische Leben einzuführen. Und wenn es Sie je kitzelt ausser sich zu wirken, so machen Sie den Anfang mit dem physischen, und kuriren die Körper von der Gicht und dem Fieber, deren Seelen inkurabel sind«[1] (NA 27, S. 4). Auf den ersten Blick könnte man auch diese Zeilen den zahlreichen anderen Zeugnissen zuordnen, die die Haltung Schillers gegenüber dem Verlauf oder besser dem Eskalieren der politischen Ereignisse in Frankreich nach 1789 dokumentieren. Ein Crescendo von Enttäuschung, Bestürzung, Ablehnung, weil – wie 1793 in den *Augustenburger Briefen* zu lesen ist – der Versuch des französischen Volkes, sich »in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen«, nicht nur dessen »Unvermögen und Unwürdigkeit« zutage gebracht, sondern auch mit ihm einen beträchtlichen Teil Europas und ein ganzes Jahrhundert in Barbarei zurückgeschleudert habe (NA 26, S. 262). Im Hinblick auf die Entstehungszeit des Eingangszitats könnte es sich um eine private Äußerung handeln, vielleicht auch mit einer impliziten autoreferentiellen Bedeutung, was sich gut mit Schillers publizistischem und verlegerischem Vorhaben sowie seinen

[1] An dieser Stelle geht mein besonderer Dank an die Alexander von Humboldt-Stiftung, ohne deren Förderung auch diese Arbeit nicht entstanden wäre, und an Walter Müller-Seidel. Peter-André Alt und Giovanni Sampaolo seien ebenfalls gedankt sowie Britta Mümmler und Julika Betz. – Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Liselotte Blumenthal, Benno von Wiese u. Siegfried Seidel, hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff., Band 27, S. 4 (im folgenden zitiert: NA und Bandzahl).


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-009 | CC BY-NC-ND 4.0

intellektuellen Bemühungen decken würde, denen er sich in jenem Jahr, genauer in dem so fruchtbaren Zeitraum zwischen 1794 und 1795 ausschließlich widmete. Man könnte diesen Brief also ohne weiteres auf jene erklärte Distanz allen aktuellen sozialpolitischen Instanzen gegenüber zurückführen, die seit der berühmten *Horen*-Ankündigung das Programm der Weimarer Klassik zu charakterisieren scheint.

Aber kann man sich mit dieser Interpretation wirklich zufriedengeben? Es gilt zunächst zu berücksichtigen, wer der Adressat dieses Briefes ist. Diese sorgenvolle Empfehlung ist an Johann Benjamin Erhard gerichtet. Schiller selbst hat das wohl prägnanteste und eindringlichste Porträt seines Briefpartners entworfen, das erhalten geblieben ist. Im April 1791 berichtete er dem Freund Körner von neuen Bekanntschaften, die er während seines Aufenthaltes in Jena gemacht hatte. Unter ihnen stach insbesondere ein gewisser Erhard aus Nürnberg hervor: »Er ist der reichste, vielumfaßendste Kopf, den ich noch je habe kennen lernen, der nicht nur Kantische Philosophie, nach Reinholds Aussage, aus dem Grunde kennt, sondern auch durch eignes Denken auch ganz neue Blicke darin gethan hat, und überhaupt mit einer außerordentlichen Belesenheit eine ungemeine Kraft des Verstandes verbindet. Er ist Mathematiker, denkender Arzt, Philosoph, voll Wärme für Kunst, zeichnet ganz vortrefflich und spielt ebenso gut Musik; Doch er ist nicht über 25 Jahre alt« (NA 27, S. 82).

Diese überschwengliche Begeisterung läßt sich nicht allein auf eine subjektive Vorliebe Schillers zurückführen, sie stellt durchaus keinen Einzelfall unter den Zeitzeugenberichten über den jungen Arzt aus Nürnberg dar. Kant, der im Sommer 1791 Erhard in Königsberg empfing, schreibt ihm im Anschluß an dieses Treffen: »Warum fügte es das Schicksal nicht, einen Mann, den ich unter allen, die unsere Gegend je besuchen, mir am liebsten zum täglichen Umgang wünschte, mir näher zu bringen?«.[2] Reinhold, der Erhard zeit seines Lebens verbunden war, gesteht in einem Brief an den dänischen Dichter Baggesen, der zum Kreis seiner ersten Schüler zählte: »Mir war der Umfang und die Tiefe seiner Einsichten noch nie vorgekommen, noch weniger ein so reines, edles Herz bei so einem Kopf«.[3] 1791 hielt sich Erhard in Jena auf und traf regelmäßig mit jener Gruppe junger Philosophen und Intellektueller zusammen, die in Reinhold den maßgeblichsten Exegeten und Vertreter der Kantischen Philosophie sahen: mit Niethammer, Baggesen, Forberg. Dort lernte er auch Franz de Paula

[2] Immanuel Kant, Werke, Akademie-Ausgabe, Bd. IX, S. 383 (auch in: Karl August Varnhagen von Ense, Denkwürdigkeiten des Philosophen und Arztes Johann Benjamin Erhard, Stuttgart, Tübingen 1830, S. 349f.).

[3] Jens Baggesen, Aus Baggesen's Briefwechsel mit K. L. Reinhold und F. H. Jacobi, hrsg. v. seinen Söhnen, Teil I, Leipzig 1836, S. 28-29.

von Herbert kennen, einen Industriellen aus Klagenfurt und leidenschaftlichen Kantianer, der als Mäzen die Studien der Jenaer Philosophen unterstützte und einer seiner innigsten Freunde werden sollte. Hochgeschätzt war Erhard auch von Wieland und Goethe, außerdem war er ein Freund von Novalis und regelmäßig zu Gast im Hause von Sophie Mereau; seine philosophischen Schriften wurden von Fichte aufmerksam gelesen, seine medizinischen Schriften von Hufeland.

Erhard muß zweifellos eine charismatische Persönlichkeit gewesen sein, deren moralische und intellektuelle Glaubwürdigkeit bei Gesprächen und Diskussionen mit Freunden sofort allgemein anerkannt wurde. Seine publizistische Tätigkeit als Philosoph im engeren Sinne konzentrierte sich auf die wenigen, entscheidenden Jahre zwischen 1791 und 1797. Alles andere als ein umfangreiches Werk: neben einer Unmenge an Rezensionen einige kurze Abhandlungen, ein einziges Buch, zahlreiche Briefe – ein Œuvre, das schon bald in Vergessenheit geraten sollte. Der Name Erhard fällt zwar gerade aufgrund der ganz besonderen Faszination, die er auf seine Gesprächspartner ausübte, immer wieder in zahlreichen Biographien und damit auch in verschiedenen fachspezifischen Darstellungen, sein besonderer Stellenwert innerhalb der deutschen klassischen Philosophie wird jedoch erst seit kurzem gebührend beachtet.[4]

Befragt man Erhards Schriften selbst, so stößt man sofort auf das, was er als das wahre Ziel seiner intellektuellen Ambitionen, als seine eigentliche »Lebensaufgabe«[5] ansah: die Ausarbeitung einer Theorie der Gesetzgebung, einer idealen Staatsverfassung, die sich ausschließlich von Kants Moralgesetz ableitet. Dies bestätigt auch sein Brief vom 31. Mai 1794, das Antwortschreiben auf den anfangs zitierten Brief von Schiller. Dort heißt es: »Ich hoffe […] dass ich ohne Sorge mich in den heitern und stillen Regionen der Ideen aufhalten kann. Ob ich mich aber werde enthalten können nicht an der Realisierung der Ideen zu arbeiten, wenn ich kann – das glaube ich nicht« (NA 35, S. 4-5). Wenn er hier von einer Realisierung der Ideen spricht, dann spielt er nicht nur auf seine intellektuelle Arbeit an – in diesem Fall die Ausarbeitung seiner Theorie der Gesetzgebung. Noch im selben Jahr, also 1794, wird ein anonymes Flugblatt mit dem Titel *Wiederholter Aufruf an die deutsche Nation* in Umlauf gebracht. Ein Aufruf, der

[4] Manfred Frank, »Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt/M. 1997, bes. S. 363-396, 457-485; Dieter Henrich, Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus, Tübingen, Jena 1790-1794, Band II, Frankfurt/M. 2004, bes. S. 1188-1392.

[5] Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 23.

höchstwahrscheinlich aus der Feder Erhards stammt und in dem das politische Argumentationsmuster der Jakobinerbewegung in Süddeutschland eindeutig zu erkennen ist.[6]

Johann Benjamin Erhard ist also ein Jakobiner und zugleich, auch wenn es angesichts der streng legalistischen Einstellungen seines Lehrmeisters paradox klingen mag, ein konsequenter Kantianer. Es kann daher nicht überraschen, wenn Erhard, schon lange vor der neuesten geschichtsphilosophischen Würdigung, wiederentdeckt und gefeiert wurde: als Theoretiker der Revolution in den 70er Jahren, im Zuge der Studentenbewegung und im Bereich rechtspolitischer Forschung mit einer verdienstvollen Ausgabe des Buchs *Über das Recht des Volkes zu einer Revolution*. Vor dem Hintergrund einer solchen Rezeption wurde zum ersten Mal seine Beziehung zu Schiller beiläufig erwähnt. Das Urteil darüber fiel allerdings allzu rigoros aus: »Der konterrevolutionär gewordene Hofpoet« wollte »den Jakobiner aufhalten«.[7] Ein Urteil, das auch in späteren Beiträgen übernommen wird: »Erhard machte Schillers Schwenk zum Ästhetischen nicht mit«.[8]

Beläßt man es bei derartigen Schlußfolgerungen, liegt es nahe, die Beziehung zwischen Schiller und Erhard als einen weiteren stichhaltigen Beweis für die Flucht des Schriftstellers in die Welt des Ideals zu deuten. Damit könnten sich jene Stellungnahmen in der Schiller-Forschung bekräftigt sehen, die sein philosophisch-ästhetisches Denken nach 1790 im Zeichen eines Rückzugs in den Elfenbeinturm eines unpolitischen, unzeitgemäßen Humanismus interpretieren. Es sind Stellungnahmen, die im 20. Jahrhundert, angefangen mit Lukács, eine ganze Interpretationsrichtung in Gang gesetzt haben und die Bejahung des politischen Status quo durch Schiller in direkte Verbindung setzen mit einer kompensatorischen

[6] Über Erhard als Verfasser des Aufrufs: Nicolao Merker, An den Ursprüngen der deutschen Ideologie, übers. v. Manfred Buhr u. E. Straud, Berlin 1984, hier zit. nach der italienischen Originalfassung: Ders., Alle origini della ideologia tedesca. Rivoluzione e utopia nel giacobinismo, Bari 1977, S. 38. Der Aufruf ist wiederabgedruckt in: Johann Benjamin Erhard, Über das Recht des Volkes zu einer Revolution und andere Schriften, Frankfurt/M. 1970, S. 101-108. Siehe auch die Bibliographie générale der Schriften Erhards in der vorzüglich kommentierten französischen Edition: J. B. Erhard, Du droit du peuple à faire la révolution et autres écrits de philosophie politique (1793-1795). Suivis de deux études par Sylvie Colbois et Hellmut G. Haasis, Lausanne 1993, S. 370.

[7] Hellmut G. Haasis, Nachwort, in: Johann Benjamin Erhard, Über das Recht des Volkes, a.a.O., S. 217.

[8] Wilhelm Baum, Die Aufklärung in Jena und die Jakobiner in Österreich. Der Klagenfurter Herbert-Kreis, in: Michael Benedikt (Hrsg.), Verdrängter Humanismus – verzögerte Aufklärung. Österreichische Philosophie zur Zeit der Revolution und Restauration (1750-1820), Wien 1992, S. 819.

Funktion von Kunst und Literatur. Diese wären demzufolge berufen, eine schöne Scheinwelt zu inszenieren als Ersatz für die mißlungene bzw. undurchführbare soziale Veränderung.[9]

Darf man sich tatsächlich mit dieser Lesart begnügen? Ist der Rat Schillers wortwörtlich zu verstehen? Ist dies das abschließende Fazit einer Freundschaft zwischen einem Dichter, der sich gegen ein Engagement ausspricht, und einem jungen Kantianer, der sich auf die Seite einer revolutionären Praxis schlägt? Vielleicht ist die Sachlage aber doch nicht ganz so eindeutig. Vielleicht sind Schlußfolgerungen dieser Art die Frucht eines Mißverständnisses, einer optischen Täuschung, die immer wieder vorkommt, wenn die Erkenntnisinteressen der einzelnen Fachgebiete zu einer allzu einseitigen Abgrenzung ihres Objekts führen und dabei Aspekte hervorgehoben werden, die für sich allein genommen unanfechtbar erscheinen, die sich aber im Kontext eines umfassenderen kulturellen Diskurses, eines komplexeren fachübergreifenden Beziehungsnetzes als voreingenommen und irreführend erweisen.

Die Bekanntschaft zwischen Schiller und Erhard geht auf das Jahr 1791 zurück. Die darauffolgenden Jahre bieten zwar Gelegenheit zu zahlreichen Treffen, die fruchtbarsten Belege ihres Gedankenaustausches sind aber ihrer Korrespondenz zu entnehmen, die zwischen 1794 und 1795 besonders intensiv war, bevor sie schließlich 1796 endgültig abbrach. Den Briefwechsel zu lesen, den Hintergrund der in fast allen Briefen versteckten Anspielungen, Andeutungen und Hinweise zu erschließen, bedeutet nicht nur, den Dialog zwischen den beiden Briefpartnern zu rekonstruieren, sondern ihn zugleich in Beziehung zu ihren parallel verlaufenden, intellektuellen Entwicklungen zu setzen (in erster Linie die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* von Schiller und *Über das Recht des Volkes zu einer Revolution* von Erhard) und schließlich den Dialog seinerseits in ein eng geknüpftes Netz von Beziehungen, Begegnungen und Ereignissen einzubetten. Die Geschichte ihrer Beziehung ist ganz und gar Teil der kulturellen Konstellation, die sich in jenem Jahr in Jena abzuzeichnen beginnt,

[9] Vgl. Georg Lukács, Schillers Theorie der modernen Literatur, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 7, Neuwied, Berlin 1964, S. 125-164. Hier stellvertretend für die Interpretationslinie: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hrsg.), Die Klassik-Legende, Frankfurt/M. 1971; Rolf Grimminger, Die ästhetische Versöhnung. Ideologiekritische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers, in: Jürgen Bolten (Hrsg.), »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, Frankfurt/M. 1984, S. 161-184; Carl Otto Konrady, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns, Tübingen 1993. Zur Kritik des Kompensationsverdachts: Bernd Bräutigam, Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium, Tübingen 1990, S. 244-259.

und das später auch als »Wunderjahr« 1794 bezeichnet worden ist.[10] Was Schiller betrifft, ist dies das Jahr seiner Annäherung an Goethe, der Begegnung mit Humboldt, der Auseinandersetzung mit Fichte, der Ausarbeitung seiner Philosophie der Kunst, des verlegerischen Projekts der *Horen*. Die Geschichte der Freundschaft zwischen Schiller und Erhard gehört in diesen kulturellen Kontext. Und vielleicht ist es an der Zeit, dies in der Vordergrund zu stellen. Dieser Kontext kann seinerseits erst in einem anderen Licht betrachtet werden, wenn – und das ist bisher noch nicht geschehen – ebenfalls das Umfeld berücksichtigt wird, in dem sich Erhard bewegte, in dem er seine philosophischen Ideen ebenso wie seine Theorie der Gesetzgebung und seine politischen Anliegen entwickelte.[11]

Wie sich zeigen wird, führt eine solche Untersuchung zu überraschenden Ergebnissen. Auf diese Weise wird es zum ersten Mal möglich, für die Ausarbeitung der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* durchaus relevante Umstände zutage zu fördern und damit besser zu verstehen, was genau Schiller im Sinn hatte, als er behauptete, sein »politisches Glaubensbekenntnis« sei in den ersten neun Briefen enthalten (NA 27, S. 125 ). Wenn in diesem Text tatsächlich eine »Politisierung der Ästhetik und eine Ästhetisierung der Politik«[12] umgesetzt wird, könnte sich eine Untersuchung der Beziehung zu Erhard als überaus günstige Gelegenheit erweisen, um zu rekonstruieren, wie Schiller zu seiner strategischen Verknüpfung gelangt, und damit neue Anhaltspunkte für ein Verständnis ihrer Bedeutung zu erarbeiten. Erst dann wird deutlich werden, ob jener eingangs zitierte »Rath« Schillers wirklich nur als wohlgemeinter väterlicher Ratschlag an einen jüngeren Freund zu verstehen ist.

[10] Theodore Ziolkowski, Das Wunderjahr in Jena. Geist und Gesellschaft 1794/1795, Stuttgart 1998, S. 354.

[11] Der Name Erhard kommt im Schiller-Handbuch 1998 (hrsg. v. Helmut Koopmann) nicht einmal vor. In bezug auf Schiller wird er sonst erwähnt in: Peter-André Alt, Schiller. Leben–Werk–Zeit, München 2000, Bd. 2, bes. S. 577ff.; Dieter Borchmeyer, »Altes Recht« und Revolution. Schillers »Wilhelm Tell«, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik. Ein Symposium, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 69-111; Walter Müller-Seidel, »Der Zweck und die Mittel. Zum Bild des handelnden Menschen in Schillers ›Don Carlos‹«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 43, 1999, S. 188-222; Maria Carolina Foi, Schillers »Wilhelm Tell«. Menschenrechte, Menschenwürde und die Würde der Frauen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45, 2001, S. 193-223.

[12] Peter-André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«. Schillers Verständnis von Ästhetik und Politik in der Periode der Französischen Revolution, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 46, 2002, S. 102-133, äußerst wichtig auch in bezug auf die hier im folgenden dargelegte Deutung des Neunten Briefs über die ästhetische Erziehung.

2

In welchem Kontext ist dieser »Rath« also zu lesen? Zunächst ist es notwendig, die Aufmerksamkeit auf jene Ereignisse zu richten, die sich einen Monat vor dem eingangs zitierten Brief abspielten, aber auch auf ihre unmittelbaren und in gewisser Weise fatalen Auswirkungen in den nachfolgenden Monaten. Am 6. Mai 1794 verläßt Schiller Stuttgart, nach einem fruchtbaren Aufenthalt in Schwaben. Auf seinem Rückweg reist Erhard bis Würzburg mit ihm in der Kutsche, wo er sich von Schiller verabschiedet, um sich nach Nürnberg zu begeben.[13] Schiller fährt weiter bis Jena von wo aus er eiligst seinem Freund schreibt: den anfangs zitierten Brief. Man kommt nur schwerlich umhin, den Ton des Briefes mit den Unterhaltungen während ihrer gemeinsamen Wegstrecke in Verbindung zu setzen.

Worüber mögen die beiden gesprochen haben? Gewiß über Fichte. Denn wenige Wochen zuvor, Ende April, hatten Erhard und Herbert in Zürich, auf der Heimkehr von einer Italien-Reise, Lavater kennengelernt und konnten bei ihm zu Hause an dem *Privatissimus* teilnehmen, das damals Fichte abhielt. Eine Vorwegnahme einiger Themen seiner *Wissenschaftslehre*, die er kurz danach, während des Sommersemesters in Jena vertiefte. Das wird so auch von den anwesenden Kantianern aufgefasst. In einem Brief, der sich auf den Schweizer Aufenthalt bezieht, beschwört Herbert den Freund Niethammer, dem Lehrmeister aus Königsberg treu zu bleiben, und macht die Vorträge Fichtes für seine düstere »fatalle[n] Stimung« verantwortlich.[14] Erhard seinerseits ahnt ebenfalls sofort, welche Richtung Fichte einschlägt und somit auch die Gefahren einer Philosophie, die sich am Modell der Deduktion von einem höheren Prinzip orientiert. All seine Einwände wird er im Gespräch mit Schiller nur schwerlich verschwiegen haben, und sie bleiben auch, wie sich zeigen wird, eines der Themen ihres Briefwechsels.

Ohne sich allzusehr auf psychologische Spekulationen einzulassen, genügen schon einige wenige Aussagen von Zeitzeugen, um sich die tiefe Wertschätzung und das Vertrauen zu vergegenwärtigen, die die Beziehung zwischen Schiller und Erhard prägten. Baggesen, der sich bei dem Augustenburger für eine Unterstützung Schillers einsetzte, schreibt in Erinnerung an einige im August 1793 gemeinsam verbrachte Tage in Nürnberg: »Schiller und Erhard lieben und unterhalten einander sehr« (NA 42,

[13] »Schiller wird Dir erzählen, wie wir zusammen reisten«; vgl. den Brief Erhards an Niethammer vom 19. Mai 1794, in: Friedrich Immanuel Niethammer, Korrespondenz mit dem Klagenfurter Herbert-Kreis, hrsg. v. Wilhelm Baum, unter Mitarb. v. Ursula Wiegele u. Christoph Prainsack, Wien 1995, S. 79; siehe auch Dieter Henrich, Grundlegung, a.a.O., S. 1299.

[14] Friedrich Immanuel Niethammer, Korrespondenz, a.a.O., S. 75.

S. 166). Ein weiterer, vielsagender Brief aus dem Winter 1793/1794 ist von Charlotte Schiller an Erhard gerichtet: »Es würde Schiller sehr viel Freude machen, wenn er Sie oft um sich hätte, er bedarf einen reichen weitumfassenden Geist in seiner Nähe, der ihn versteht, der ihn durch Ideenwechsel bereichert, kurz, so jemand wie Sie. Wir haben es schon oft überlegt, daß es gar angenehm wäre, wenn Sie in Jena leben könnten. Sie könnten als Arzt dort sein«.[15]

Wichtig scheinen auch die Bemerkungen Schillers in einem Brief an Körner in bezug auf Freundschaften: »Er [Reinhold] wird sich nie zu kühnen Tugenden oder Verbrechen, weder im Ideal noch in der Wirklichkeit, erheben, und das ist schlimm. Ich kann keines Menschen Freund sein, der nicht die Fähigkeit zu einem von beiden oder zu beiden hat.« (NA 24, S. 143). Und tatsächlich konnte man Schiller, so erinnern sich seine Freunde, alles erzählen, ja sogar einen Mord gestehen. Nichts läßt daran zweifeln, daß auch Erhard von dieser außergewöhnlichen Fähigkeit des Zuhörens profitierte. Er wird von allem erzählt haben: von seinen intellektuellen Interessen, aber auch von der Feindseligkeit seiner Ärztekollegen in Nürnberg, von der Möglichkeit, sich in Österreich anzusiedeln, von seinen politischen Ansichten und all seinen neuen Bekanntschaften. Und so auch von Fichte, den er in Stuttgart zufällig wiedergesehen hat.

Aber im Hotel Römischer Kaiser in Stuttgart hatte Erhard auch andere Begegnungen, die sich schon bald als fatal herausstellen sollten: Er traf auf Andreas Riedel.[16] Riedel, Mathematiker, Privatlehrer der Söhne des zukünftigen Kaisers Leopold II. in Florenz und von ihm hoch geschätzt, ja sogar in den Rang eines Barons erhoben, kehrte gerade von einer privaten Reise zurück, die er in Begleitung des jungen Leopold Graf von Hohenwart unternommen hatte. Kaum in Wien eingetroffen, wird Riedel in der Nacht auf den 24. Juli als Jakobiner denunziert und verhaftet.[17] Und mit ihm zusammen zahlreiche seiner Freunde, Hohenwart eingeschlossen, im ganzen

[15] Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 377.

[16] Siehe den Artikel von Helmut Reinalter in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 21, Berlin 2003, S. 566; Alfred Körner, Andreas Riedel. Ein politisches Schicksal im Zeitalter der Französischen Revolution, Diss., Köln 1969.

[17] Die prägnanteste Rekonstruktion stammt von Walter Grab, Österreichische Freiheitskämpfer im Zeitalter der Französischen Revolution, in: Walter Grab, Wolfgang Neugebauer, Österreichische Freiheits- und Widerstandskämpfer, Wien 1994, S. 14-41. Die Archive über die Wiener Jakobiner wurden bereits seit 1918 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die erste Forschungsarbeit von Ernst Wangermann stammt jedoch erst aus dem Jahr 1959. Grundlegend: Alfred Körner, Die Wiener Jakobiner. Schriften und Dokumente, Stuttgart 1972; siehe auch dazu: Stephan Tull, Die politischen Zielvorstellungen der Wiener Freimaurer und Wiener Jakobiner im 18. Jahrhundert, Frankfurt/M., Berlin, Bern 1993, zum Einfluß Erhards auf die Wiener Jakobiner S. 206-216.

sechsunddreißig Personen. Die Anklage lautet: »Hochverrat und Majestätsbeleidigung«. Riedel wird als Kopf der Gruppierung angesehen. So beginnt eine überaus brutale Kampagne gegen radikal-demokratische Gruppen seitens der Regierung in Wien, die in ganz Mitteleuropa ihresgleichen sucht.[18]

Auch wenn der Fall Riedel als exemplarisch gilt, so wurden doch aus Wien und anderen Regionen des Reiches durchaus weitere ähnliche bekannt:[19] Oft waren es die treuen Diener des Staates, die den Kern der Jakobinergruppen darstellten, ehemalige Beamte, die kritische, inzwischen desillusionierte Intelligenz, die sich durch die Josephinischen und Leopoldinischen Reformen heranbilden konnte.[20] Infolge der revolutionären Ereignisse in Frankreich, aber mehr noch aufgrund eines vom neuen Kaiser Franz II. im Jahre 1792 herbeigeführten plötzlichen Umschwungs des politischen Klimas waren jene in die Opposition gedrängt worden, wo sie radikalere Haltungen einnahmen. Es handelte sich dabei um kleine Gruppierungen, um einzelne charismatische und engagierte Persönlichkeiten: ihr Handlungsspielraum ebenso wie ihr politisches Gewicht waren so gut wie unbedeutend, ihre politische Tätigkeit erschöpfte sich vor allem in der Diskussion um eine demokratische und verfassungsmäßige Erneuerung des Staates. Wie etwa während der Abende im Hause Andreas Riedels in Wien.[21] In der Perspektive der österreichischen Regierung und in der reaktionären zeitgenössischen Publizistik (und das gilt grundsätzlich auch für die deutschen Territorialstaaten) wird jede Art Opposition schlicht als »jakobinisch« bezeichnet, so daß alle manchmal erheblichen Differenzierungen innerhalb der liberal-demokratisch gesinnten oppositionellen Kräfte verschwimmen.[22] Auch in Wien z. B. unterscheiden sich die republikani-

[18] Nicolao Merker, Alle origini della ideologia tedesca, a.a.O., S. 5, 24, 33. Die meisten deutschen Jakobiner emigrierten oder verstummten resigniert, die Wiener wurden in Hochverratsprozessen abgeurteilt: Alfred Körner, Die Wiener Jakobiner, a.a.O., S. 14.

[19] Vgl. Helmut Reinalter, Österreich und die Französische Revolution, Wien 1989, S. 57-59.

[20] Alfred Körner, Die Wiener Jakobiner, a.a.O., S. 5: »Wenn man von der Mainzer Republik von 1792/3, die infolge der französischen Besatzung zustande gekommen war […], absieht, fanden sich in keiner Stadt Mitteleuropas mehr Parteigänger der Revolutionsideen zusammen als gerade in Wien«.

[21] Alfred Körner, Andreas Riedel, a. a. O, S. 73ff., 268.

[22] Die Bestimmung des deutschen Jakobinismus-Begriffs war in der Forschung eine heftig umstrittene Frage. Zu den Standardwerken dazu immer noch nennenswert: Heinrich Scheel, Süddeutsche Jakobiner. Klassenkämpfe und republikanische Bestrebungen im deutschen Süden am Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin 1962; Walter Grab, Leben und Werk norddeutscher Jakobiner, Stuttgart 1973; Inge Stephan, Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789-1806), Stuttgart 1976, bes. S. 39-49. Neuere Forschung: Stephan Tull, Die politischen Zielvorstellungen der Wiener Freimaurer und Wiener Jakobiner im 18. Jahrhundert, Frankfurt/M.,

schen Auffassungen von Riedel stark von den frühkommunistischen eines Franz Hebenstreit, der doch Mitglied derselben Gruppe war.[23]

Ein Jahr lang dauerten die Wiener Jakobiner-Prozesse. Die Verhöre begannen am 10. August. In den Verhörprotokollen taucht der Name Erhard mehrere Male auf. Hohenwart etwa nennt seinen Namen, als er von einer Unterredung berichtet, die sich im Hotel in Stuttgart abgespielt hatte: »Beim Dessert standen beide, Riedel und Erhard, instinktmäßig auf, begaben sich in ein Fenster, wo sie sich eine starke Viertelstunde besprachen, […]. Ich urtheile, daß sie diese kurze Unterredung nahe aneinander mag gebracht haben, denn ich sahe sie am Schluße derselben sich brünstig küssen«.[24] Einen Tag später habe Riedel ihm berichtet, daß Erhard »die Gesinnungen des lautersten Jakobinismus bekenne«.[25] In einer Aussage Riedels ist unter anderem folgendes nachzulesen: »Erhard sprach am Tische nicht so klar, als Hohenwart zu verstehen gibt, wohl aber sagte er mir im Fortgehen, auf der Stiege oder auf der Gasse, ich weiß nicht recht, wo, aber im Stockfinstern und ins Ohr, dass er ein Anhänger des reinsten Jakobinismus sei.«[26] Er habe des weiteren erwähnt, in Österreich über die besten Kontakte zu verfügen, etwa zu Baron von Herbert in Klagenfurt, zu anderen Freunden, die von den gleichen Idealen beseelt seien, und habe angekündigt, schon bald dorthin gehen zu wollen.[27] So landete der Name Erhards zusammen mit jenem Herberts in Riedels Notizbuch. Und die kaiserliche Polizei eröffnete eine Akte auf seinen Namen.

Berlin, Bern 1993, vom Einfluß Erhards auf die Wiener Jakobiner: S. 206-216. Wesentlich in Anlehnung an Jean Droz (L'Allemagne et la révolution française, Paris 1949) versucht Wolfgang Reinbold, die radikalen von den liberalen Positionen abzugrenzen, wobei er einen zu stark an Frankreich orientierten Jakobinismus-Begriff kritisiert: Mythenbildung und Nationalismus. Deutsche Jakobiner zwischen Revolution und Reaktion (1789-1800), Bern, Berlin, Frankfurt/M. 1999. Mit einem guten Überblick über die verschiedenen Interpretationslinien: Oliver Lamprecht, Das Streben nach Demokratie, Volkssouveränität und Menschenrechten in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Zum Staats- und Verfassungsverständnis der deutschen Jakobiner, Berlin 2001. Lamprecht wertet das Erbe des jakobinischen Ideenguts für die Staatsverfassungen des 20. Jahrhunderts auf.

[23] Über die unterschiedlichen politischen Auffassungen von Riedel und Franz Hebenstreit: Alfred Körner, Andreas Riedel, a.a.O., S. 218ff. Über Hebenstreit: Franz-Josef Schuh, Franz Hebenstreit. Jakobiner und Kommunist (1747-1795), in: Studien zu Jakobinismus und Sozialismus, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974, S. 103-188. Die Gruppe um Riedel war ein Sammelbecken für unterschiedliche Orientierungen, das bezeugt auch die Tatsache, daß sie sich illuminatische Rituale angeeignet hatte, dazu: Alfred Körner, Andreas Riedel, a.a.O., S. 203.

[24] Alfred Körner, Andreas Riedel, a.a.O., S. 212 (Vertr. Akten 8, fol. 64f.); vgl. auch die Verhörprotokolle, in: Johann Benjamin Erhard, Über das Recht, a.a.O., S. 189.

[25] Vgl. die Aussage Hohenwarts, in: Alfred Körner, Die Wiener Jakobiner, a.a.O., S. 78.

[26] Vgl. die Verhörprotokolle, in: Johann Benjamin Erhard, Über das Recht, a.a.O., S. 194.

[27] Ebda., S. 196.

Mit Recht wurde behauptet, daß unter der habsburgischen Monarchie nicht die Philosophie der Aufklärung einen Reformprozeß einforderte, sondern ganz im Gegenteil: die Praxis der aufgeklärten Herrscher setzte ihn in Gang. Jetzt aber, angesichts einer grundlegend veränderten politischen Situation, ist es die Philosophie der Aufklärung, insbesondere jene Kants, die Mißtrauen erregt. Der Kreis um Herbert in Klagenfurt wurde seit 1792 von der Polizei überwacht.[28] Die Nachricht von den Verhaftungen in Wien verbreitete sich offensichtlich sofort wie ein Lauffeuer[29]: Bereits am 6. August schreibt Erhard von Nürnberg an Niethammer in Jena: »ich scheue Wien biß die jezige Crise vorbey ist«.[30]

3

Dies ist die heftigste Kampagne seitens der Wiener Regierung gegen radikal-demokratische Gruppen, eine Kampagne, die von einem Netz ausgeht, das über das gesamte Territorium des Reiches seine Fäden spannt: Betrachtet man die Personen näher, die auf verschiedenste Weise darin verwickelt waren, so führen die Namen von Jena nach Nürnberg, von Stuttgart nach Klagenfurt und Laibach, sogar bis nach Triest. Und genau dies ist der Hintergrund, vor dem es den Briefwechsel zwischen Schiller und Erhard zu deuten gilt. Ein Hintergrund, dessen Schiller sich durchaus bewußt war: Er wußte sowohl über Erhards Begegnungen Bescheid als auch über ihre Auswirkungen in Österreich. Vermutlich wurde Schiller nicht nur durch den Freund informiert, sondern verfügte zudem über weitere Quellen, denn am 8. September 1794 schreibt er an Erhard: »Man sagte mir kürzlich, dass Sie noch da wären, und ich wünsche es von Herzen, weil die gegenwärtigen Aspecten im Oesterrichischen nicht sehr günstig sind«. Und nicht nur um Erhard zeigt sich Schiller besorgt, da er gleich hinzufügt: »Ich fürchte selbst für Herbert, denn ein Mensch wie er muss den Freunden der Finsternis natürlicherweise ein Dorn im Auge sein«[31] (NA 27, S. 40). Ein nicht

[28] Wilhelm Baum, Die Aufklärung in Jena und die Jakobiner in Österreich. Der Klagenfurter Herbert-Kreis, a.a.O., S. 811.

[29] Bericht aus Wien, in: *Kaiserliche Reichsoberpostamtzeitung zu Köln* vom 31. Juli 1794 über die Verhaftungen. Vgl. Alfred Körner, Die Wiener Jakobiner, a.a.O., S. 213.

[30] Friedrich Immanuel Niethammer, Korrespondenz, a.a.O., S. 106.

[31] Über Herbert eine spärliche Charakterisierung in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 8, Berlin 1969, S. 581. Die Bleiwiß-Fabrik seiner Familie in Kärnten, die er selbst erweiterte, galt als die modernste in ganz Mitteleuropa und wurde auch von Maria Theresia und Joseph II. besucht. Weitere einführende Informationen (auch zu seinen Kontakten mit Reinhold, Niethammer, Baggesen, Fernow, Pestalozzi) in: Weimar–Jena–Klagenfurt. Der Herbert-Kreis und das Geistesleben Kärntens im Zeitalter der Französischen Revolution, hrsg. v. Wilhelm Baum,

unbedeutender Zusatz, der auch bezeugt, wie Schiller doch der unentwegte Aufklärer geblieben ist. Wie sehr er von den Ereignissen berührt ist, geht auch aus dem folgenden Brief an Erhard vom 26. Oktober hervor: »Mit der Nachricht, daß Sie in Nürnberg zu bleiben entschloßen sind, haben Sie mir, mein lieber und theurer Freund, eine recht große Freude gemacht und eine nicht geringere durch die vielen Winke, die Sie mir von Ihrer Activität gegeben haben« (NA 27, S. 72).

Der Rat, »in der heiteren Region der Ideen« zu bleiben, ist also alles andere als eine prinzipielle »Absage an die aktuelle politische Welt«, wie man in der Nationalausgabe, in den Erläuterungen zu den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* lesen kann (NA 20, S. 250). Er ist vielmehr als besorgte Warnung formuliert, mit einer sehr konkreten, pragmatischen Konnotation, eine Warnung, die auf eine ganz bestimmte Situation verweist. Und er ist in einen Brief eingebunden, in dem Schiller Erhard die Möglichkeit anbietet, ihre Beziehung zu vertiefen, und er ihn einlädt, an den neu gegründeten *Horen* mitzuarbeiten.

Erhard, der Jakobiner Erhard, ist jedoch nicht irgendein Mitarbeiter, sondern wird zu einem ihm überaus wertvollen Gesprächspartner bei bestimmten Fragestellungen. Um sich dieser Tatsache bewußt zu werden, genügt es, den brieflichen Dialog dieser Monate noch einmal durchzugehen. Eines der Themen, das die Korrespondenz eröffnet, scheint eine improvisierte juristische Erörterung zu sein: Im Brief vom 26. Oktober 1794 bittet Schiller Erhard, seinen Standpunkt zum Eigentumsrecht näher darzulegen. Betrachtet man Schillers Briefe in ihrer Gesamtheit, scheint dies eine völlig beiläufige Bitte. Sie ist hingegen ein bedeutender Indikator für den breitgefächerten Dialog zwischen den beiden, der sich eng an der zeitgenössischen rechtspolitischen Debatte orientierte. Die Frage des Eigentumsrechts ebenso wie die Bedeutung der Vertragstheorie zum Aufbau der bürgerlichen Gesellschaft hatte auch Fichte bereits 1793 in seinem *Beitrag zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die Französische Revolution* behandelt. Die Herleitung des Eigentumsrechts (darüber erbittet Schiller nähere Erläuterungen) unterscheidet sich bei Erhard von den sonst

Klagenfurt 1989, S. 75-78; Manfred Frank erwähnt auch seine Beziehung zu Novalis: Ders., »Unendliche Annäherung«, a.a.O., S. 368-375. Aus der Zeit der ersten Bekanntschaft zwischen Schiller und Herbert (in Jena im Frühjahr 1791) stammt ein Bericht von Caroline von Beulwitz: »Das Studium der Kantischen Philosophie unter Reinholds Leitung hatte viele geistvolle Männer nach Jena gezogen, die sich bei Schiller zu philosophischen Gesprächen einfanden. Der Doktor Erhard, aus Nürnberg, interessierte ihn besonders durch seinen Scharfsinn, und der Eifer des Baron Herberts, den im Mannesalter Liebe der Philosophie aus Steiermark nach Jena gezogen, war ihm achtungswürdig, er liebte den Umgang dieses jovialen liebenswürdigen Menschen« (NA 42, S. 133).

damals gängigen Ansätzen und in erster Linie von jenem Fichtes insofern, als sie auf die Fiktion eines Sozialvertrags als Fundament der Rechte des einzelnen radikal verzichtet. In diesem Punkt hat Erhard wahrscheinlich vielmehr die Lehre Lockes im Auge oder besser deren Einfluß auf die *Bill of Rights* (1776), die er über alle Maßen bewunderte.[32] Dort wurde das Eigentumsrecht zum grundlegenden Recht des Menschen erklärt und in Verbindung gesetzt mit dem Recht auf Aneignung der Erträge der eigenen Arbeit, je nach individuellem Bedarf.

Es soll hier nicht näher auf Erhards Ansätze zu einer Theorie der sozialen Rechte eingegangen werden, ebensowenig wie auf die Relevanz seiner Auffassung für die spätere Behandlung des Naturrechts seitens Fichtes.[33] Wichtiger ist es hervorzuheben, daß Schiller auf diesem Punkt beharrt, denn er ist Teil jenes ehrgeizigen rechtspolitischen Projekts, das Erhard zuvor in seinem Brief vom 31. Mai 1794 Schiller im wesentlichen angedeutete hatte. Ein erster Teil dieses Projekts, das im Laufe des Briefwechsels verschiedentlich benannt wird (etwa »Ideal einer Staatsverfassung«, Abhandlung der »Idee der Gerechtigkeit« oder auch der Aufsatz über die »Platonische Republik«), wird 1795 im siebten Heft der *Horen* veröffentlicht.

Im Brief vom 31. Oktober geht Erhard nicht nur auf Schillers Einwände bezüglich des Eigentumsrechts ein. Es ist ein äußerst dichter Brief, erst vor kurzem zu Recht als ein überaus wichtiges Dokument für das Verständnis des intellektuellen Werdegangs Erhards anerkannt. Ein wichtiger Brief,

[32] So die Erklärung der Rechte um Virginia vom 12. Juni 1776: That all men are by nature equally free and independent, and have certain inherent rights, of which, when they enter into a state of society, they cannot by any compact deprive or divest their posterity, with the means of acquiring and possessing property, and pursuing and obtaining happiness and safety. – Schon Erhards Vater begeisterte sich für die amerikanischen Unabhängigkeitskriege: Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 8. Siehe auch Erhards Brief an George Washington, nachdem sein Plan, nach Amerika auszuwandern, durch einen Betrüger vereitelt worden war; ebd., S. 377-384.

[33] Über die Ableitung des Eigentumsrechts bei Fichte, über Erhards Einfluß darauf sowie über die Bedeutung des Eigentumsrechts für die Entwicklung der Sozialrechte: Sylvie Colbois, Alain Perrinjaquet, Recht zur Aufklärung und Sozialrechte. Zu J. B. Erhards Theorie der Menschenrechte, in: Das geistige Erbe Europas, hrsg. v. Manfred Buhr, Napoli 1994, S. 558-585; über Erhards Einfluß auf Fichtes Grundlagen des Naturrechts und damit auf die Entwicklung von Fichtes Stellungnahmen zum Thema siehe auch: Richard Schottky, Untersuchungen zur Geschichte der staatsphilosophischen Vertragstheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Amsterdam, Atlanta 1995, zu Erhard und Fichte bes. S. 272-298; Alain Perrinjaquet, Il ruolo di G. B. Erhard nell'evoluzione della teoria della proprietà di Fichte dal 1793 al 1796, in: J. G. Fichte: Pensiero trascendentale ed emergenze etiche, Napoli 1993 (Atti del convegno organizzato nel novembre 1992 dalla Università Federico II di Napoli e dall'Istituto italiano di Studi filosofici.).

nicht zuletzt auch im Hinblick auf Schillers spätere Auseinandersetzung mit Fichte: »Im Ganzen mag Fichtes System nicht sehr von meinem System verschieden sein nur daß ich mich immer orientiere, und wie die alten Schiffer die noch keinen Compaß hatten mich nicht gerne von den Ufern der Geschichte der Erfahrung und meines Gefühls entferne, ob die Philosophie je einen Compaß erhalten wird, daran zweifle ich. Ich glaube wir müssen uns immer eine Mittagslinie, von unserer moralischen Natur aus, ziehen, und können dieser Operation nie entbehren. Ich bin überzeugt daß die moralische Natur das einzige allgemeingültige Princip ist, und daß wir uns der Wahrheit, auf dem Weg der Wahrhaftigkeit immer nur nähern. Die Philosophischen Systeme, als Kunstgebäude lassen sich zwar bestimmen, aber die Philosophie als Führerin des Lebens läßt sich nicht von einem Menschen in Beschlag nehmen. Das Einzige was sich vielleicht vollenden läßt ist die Theorie der Gesetzgebung weil sie ganz aus der moralischen Natur deducirt werden kann, und wenn dieß geschieht Glauben finden wird, nur im Glauben aber nie im Wissen ist Eintracht zu suchen.« (NA 35, S. 82).

Erhard hat nie sein Unbehagen, sich schriftlich auszusprechen, verleugnet.[34] Vielmehr bevorzugte er stets die Diskussion und den persönlichen Kontakt mit seinem Gegenüber. Es ist alles andere als leicht, sich mit seinem oft apodiktischen Stil vertraut zu machen, seine philosophischen Standpunkte systematisch herauszuarbeiten, um so mehr als sie sich rhapsodisch auf verschiedene Rezensionen und Briefe verteilen. Erhard zufolge – und viele seiner Bemühungen gingen schon seit Beginn seiner philosophischen Studien, also seit der Auseinandersetzung mit Reinhold, in diese Richtung – sollte die Methode der kritischen Philosophie aus der Analyse bestehen.[35] Die Ideen, wie er Niethammer später erläuterte, »werden von uns als a priori in uns erkannt, aber sie werden von uns nicht a priori, sondern analytisch erkannt«.[36] Man kann »nicht von Prinzipien ausgehen«, die Sätze der spekulativen Philosophie dürfen nicht ausgewählt werden.[37] Die Gefahr, von einem höchsten Prinzip auszugehen, das a priori als gegeben angesehen wird, liegt darin, sich ein System der ursprünglichen Begriffe zu konstruieren, anstatt das wirkliche zu erkennen, ein Wissen zu schaffen, das vordergründig plausibel erscheint, aber doch nur eine Scheinwelt darstellt, und somit im Grunde jenen Fehler zu begehen, den Fichte

[34] Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 21.

[35] Dieter Henrich, Grundlegung, a.a.O., bes. Kapitel 4: Die kritische Philosophie als Analysis, S. 1254-1290.

[36] Friedrich Immanuel Niethammer, Korrespondenz, a.a.O., S. 81.

[37] Ebd.

begeht.[38] Es ist illusorisch, wie er in einem Brief an Herbert schreiben wird, das höchste Prinzip finden zu wollen, von dem sich alle Wahrheiten wie »von einem Knäuel abwinden lassen«.[39]

Vor diesem, hier nur in kürzen Zügen angedeuteten theoretisch-methodologischen Hintergrund ist die Relevanz dieser Mitteilung an Schiller nachzuvollziehen: Es gilt zu betonen, wie sehr Erhard Schillers Widerstand gegenüber einem idealistischen Denken entscheidend beeinflußt und bekräftigt hat. In der Philosophie gibt es keinen Kompaß. Die Aufgabe des Philosophen, aber auch eines jeden Menschen, der danach trachtet, sich als solcher zu verhalten, besteht darin, den Kurs seiner Erfahrungen zu halten, indem er sich an dem Moralgesetz orientiert, ohne dabei das zu vergessen, was für Erhard der wahre und eigentliche Sinn der Lehre von Platon und Kant bleibt, nämlich daß die Wahrheit der Philosophie in der Evidenz des moralischen Prinzips liegt.[40]

Der außergewöhnliche Status, die Unanfechtbarkeit und der Erkenntnisgewinn der Theorie der Gesetzgebung resultieren aus der Tatsache, daß das Prinzip, von dem sie abgeleitet wird, das Prinzip der moralischen Natur des Menschen ist – jenes Kantische Prinzip, das weder bewiesen noch widerlegt noch, strenggenommen, anerkannt werden kann, sondern allein eine sittliche Einsicht darstellt, die akzeptiert werden soll. Aber Erhard greift mit seiner These, die gesamte Philosophie habe sich an diesem Prinzip zu orientieren, noch viel weiter aus. In einem Schreiben, das er einige Monate später an Forberg richtet, erläutert er in bezug auf eines seiner philosophischen Projekte: »Es giebt eine wahre Philosophie, sie lässt sich aber nicht öffentlich vortragen«. Es soll ein Werk werden, in dem die Kantische Philosophie nicht als System, »sondern als unbegreifliches Einverständnis zwischen innigen Freunden«[41] dargestellt ist.

[38] Zu diesem Punkt die ausführlichste Darstellung in: Dieter Henrich, Grundlegung, a.a.O., bes. S. 1335-1392.

[39] Dieter Henrich, Grundlegung, a.a.O., S. 1321; vgl. auch: Johann Benjamin Erhard, Über das Recht, a.a.O., S. 10.

[40] Ebd., S. 1305.

[41] Vgl. Erhards Brief vom 7. August 1794 an Friedrich Karl Forberg, der ebenfalls in Jena war und zum Herbert-Kreis in Klagenfurt gehörte. Zitiert nach Friedrich Karl Forberg, Fragmente aus meinen Papieren, Jena 1796, S. 81.

4

Und auch der briefliche Dialog zwischen Schiller und Erhard ist ganz gewiß ein Dialog zwischen Freunden. Liest man die abschließende Bemerkung des Briefes vom 31. Oktober 1794, zweifelt man nicht an einem tiefen Einverständnis zwischen den beiden: »Ich wollte Ihnen meine Gedanken mittheilen, um zu sehen, wo wir zusammentreffen ehe ich noch was von Ihnen las« (NA 35, S. 83), erklärt Erhard. Schiller, der zuvor von seiner Arbeit an den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* berichtet hatte, antwortet Erhard mit einigen Überlegungen, die in groben Zügen bereits die Vorstellung vom ästhetischen Staat vorwegnehmen, der später am Schluß der Abhandlung heraufbeschworen wird. Erhard sieht das Ziel der ästhetischen Erziehung darin, »die Individualität in allgemeine Humanität zu verwandeln« (NA 35, S. 82). Ist diese Humanität erreicht, erscheint durch sie »die Moralität als verdienstlose Neigung, die Wissenschaft als geselliges Spiel und die Kunst als zweckloße Unterhaltung« (NA 35, S. 82).

Freilich klingt die Auffassung der Moralität als eine durch Erfahrungen ästhetischer Art erreichte Neigung aus dem Munde eines erklärten Kantianers befremdend.[42] Das könnte sich allerdings dadurch erklären, daß Erhard seinerseits in seiner Theorie der Gesetzgebung eine zwar abgegrenzte, aber solidarische Rolle für Erzieher und Gesetzgeber beabsichtigte.[43] Durchaus verblüffend ist hingegen, wie Schiller selbst seinem Freund im Brief vom 26. Oktober 1794 seine Arbeit angekündigt hatte: »Im ersten Stücke dieses Journals [der Horen] werden Sie einen Aufsatz von mir über die ästhetische Erziehung des Menschen finden, wo […] auch einiges ist, was ich meinem Freund Erhard ans Herz lege.« (NA 27, S. 72).

Daß die Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution eine der wesentlichen Anstöße zur Entstehung der *Briefe über die ästhetische Erziehungen des Menschen* darstellt, ist bereits Allgemeingut und unbestreitbar. Sicher handelt es sich dabei um einen äußerst komplexen vielschichtigen Text, mit all den terminologischen Schwankungen und begrifflichen Zweideutigkeiten eines *work in progress*. Aber es ist wohl inzwischen schwierig geworden, sich mit Interpretationen zufriedenzugeben, die die *Briefe* als eine Ästhetik der Kompensation ansehen, bei der das Postulat der Autonomie des Schönen als Modell der Freiheit allein auf

[42] Peter-André Alt, Schiller, a.a.O., Bd. 2, S. 145.

[43] Vgl. NA 35, S. 153. Eine wichtige Reihe Briefe an den Jugendfreund Grundherr (siehe unten) bezeugt die frühere Beschäftigung Erhards mit dieser Unterscheidung: Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 283-301.

einen idealistischen Ersatz der Revolution reduziert wird. Eine auf dem Prinzip der Autonomie der Kunst aufgebaute Ästhetik ist deswegen nicht gleich unpolitisch, und so ist es auch in Schillers Text.[44] Wie zu Recht aufgezeigt, besteht auch in begriffsgeschichtlicher Hinsicht zwischen dem Prinzip der politischen Autonomie und jenem der ästhetischen Autonomie eine Wechselbeziehung, insofern als die zweite ohne die Annahme der ersten nur schwer denkbar wäre.[45] Darüber hinaus verweist die immer wieder vorkommende politische Metaphorik in den *Briefen* auf einen absichtlich verschwiegenen sozialen Horizont. Und in Beziehung zu eben diesem Horizont zeichnet sich der Gegenentwurf ab, den das ästhetische Konzept darstellt. Und ein neuer, bislang unberücksichtigter Blickwinkel, um dieses Verhältnis zwischen Politik und Ästhetik zu verstehen, stellt eben der Fall Erhard dar. Nicht allein die Ereignisse in Paris bilden die Bühne, auf der das Gerichtsverfahren über den modernen Menschen und seine Handlungsperspektiven vonstatten geht.[46] Das Projekt der ästhetischen Erziehung, die Auseinandersetzung mit der revolutionären Praxis und ihrem ideellen Gehalt kennt auch ganz präzise Anlässe, blickt auf einen konkreten, wenn auch unausgesprochen, aber sehr nahen, greifbaren Hintergrund, der historisch rekonstruierbar ist: die politische und intellektuelle Tätigkeit Erhards sowie seine Verwicklung in die Wiener Prozesse gegen die Jakobiner.

Es gilt, die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, insbesondere den neunten Brief, nochmals aufmerksam zu lesen. Dabei handelt es sich um einen in der gesamten Ökonomie des Textes entscheidenden Brief, den ersten Höhepunkt in der dialektischen Erörterung, mit dem der erste in den *Horen* veröffentlichte Teil der Abhandlung schließt. Nur in diesem Brief wird ab einer gewissen Stelle das »Sie« durch das »Du« abgelöst. Plötzlich ist der Adressat nicht länger der Prinz von Augustenburg, jener aufgeklärte adlige Mäzen. Mit dem Du wendet sich der Autor von nun ab an »einen jungen Freund der Wahrheit und der Schönheit« (NA 20, S. 336). Er wird folgendermaßen vorgestellt: »Viel zu ungestüm, um durch dieses ruhige Mittel zu wandern, stürzt sich der göttliche Bildungstrieb oft unmittelbar auf die Gegenwart und auf das handelnde Leben, und unternimmt, den formlosen Stoff der moralischen Welt umzubilden. Dringend spricht das Unglück seiner Gattung zu dem fühlenden Menschen, dringen-

[44] Peter-André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«, a.a.O.

[45] Dieter Borchmeyer, Ästhetische und politische Autonomie: Schillers Ästhetische Briefe im Gegenlicht der Französischen Revolution, a.a.O., S. 275, 281.

[46] So Dieter Borchmeyer, Schillers Idee der ästhetischen Erziehung, in: Naturplan und Verfallskritik, hrsg. v. Helmut Brackert, Fritz Wefelmeyer, Frankfurt/M. 1984, S. 122-147, bes. S. 122f. Vgl. auch Peter-André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«, a.a.O., S. 110.

der ihre Entwürdigung, der Enthusiasmus entflammt sich, und das glühende Verlangen strebt in kraftvollen Seelen ungeduldig zur That. Aber befragte er sich auch, ob diese Unordnungen in der moralischen Welt seine Vernunft beleidigen, oder nicht vielmehr seine Selbstliebe schmerzen? Weiß er es noch nicht, so wird er es an dem Eifer erkennen, womit er auf bestimmte und beschleunigte Wirkungen dringt« (NA 20, S. 334-335).

Es fällt nicht schwer, diese Stelle dem intellektuellen Porträt des jungen jakobinischen Arztes und Philosophen zuzuordnen, der in einem Hotel in Stuttgart voreilig und unvorsichtig seinen Willen, die Welt zu verändern, verrät und damit sich und seine Freunde in Österreich in große Gefahr bringt. Zweifelsohne handelt es sich dabei um eine psychologische und intellektuelle Phänomenologie, die Schiller allzugut kennt: die Ungeduld der »beschränkten Vernunft, sich ihren Weg abzukürzen, ihr Geschäft zu vereinfachen« (NA 22, S. 172). Es ist die gleiche Falle, in die Schiller als Dramenautor seinen Marquis von Posa, eine der faszinierendsten Figuren seines gesamten Bühnenwerks, hineintappen läßt. Während Posa ein tragischer Held bleibt, der durch sein Opfer seine Ideale im negativen Sinne retten kann, zeigt Schiller als Theoretiker nun andere Lösungen auf.

»Wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln?« (NA 20, S. 332), mit dieser Frage beginnt der neunte Brief. Wie bewahrt man den Trieb, seine eigenen Ideale realisieren zu wollen, wie kann man ihn erhöhen und erziehen, wie kann man vermeiden, daß er ausartet? Wie kann man aber auch – und das ist der entscheidende Punkt – wie kann man vermeiden, daß er von den Gesetzen einer politischen Ordnung (einer barbarischen Verfassung), die sich ihm entgegensetzt, unterdrückt und bezwungen wird? »Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergiebt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bey aller politischen Verderbniß rein und lauter erhalten [...] Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern« (NA 20, S. 332-333).

Wie bereits erwähnt, nimmt der neunte Brief eine herausragende Stellung ein. In großen Teilen hebt er sich von dem essayistischen Ton und der philosophisch-theoretischen Auslegung ab, legt die Zeit- und Kulturkritik beiseite und nimmt die Grundthese vorweg, die anschließend in den beiden nachfolgenden Teilen detailliert ausgeführt wird. Nun aber wird diese Grundthese bezeichnenderweise in Termini ausgedrückt, welche durch die Kontexte und die Gesprächspartner, die Schiller in dem Brief selbst heraufbeschwört, mitbedingt sind. »Von allem, was positiv ist und was menschliche Conventionen einführten, ist die Kunst, wie die Wissenschaft losgesprochen, und beyde erfreuen sich einer absoluten *Immunität* von der Willkühr der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sper-

ren, aber darin herrschen kann er nicht. Er kann den Wahrheitsfreund ächten, aber die Wahrheit besteht; er kann den Künstler erniedrigen, aber die Kunst kann er nicht verfälschen« (NA 20, S. 333).

Die grundlegende Behauptung von der Autonomie der Kunst wird mit einer juristisch-politischen Metapher ausgedrückt. Anstatt des Terminus Autonomie, der auch rechtlichen Ursprungs ist,[47] bevorzugt Schiller in diesem Fall eine andere Formulierung, sucht einen anderen Rechtsbegriff: Er spricht von Immunität, also von Garantie, von Rechtsschutz, von Vorrecht. Eine terminologische Entscheidung, die gewiß nicht unbewußt getroffen wird, um so mehr als Schiller den Ausdruck in seinem Text in Kursivschrift setzt. Eine Wortwahl, die die These selbst wiederum mit besonderen Schattierungen versieht. Die ästhetische Erziehung zielt nicht darauf ab, einer Revolution vorzubeugen oder sie überflüssig zu machen; sie dient dazu, die Bestrebungen jener, die eine politische Veränderung herbeiwünschen – und sich daher in Gefahr befinden –, zu unterstützen und in erster Linie durch Immunität zu schützen. Nun ist der Ratschlag Schillers an Erhard besser zu verstehen. Nun kann man deutlicher erfassen, was Schiller Erhard ans Herz legen möchte.

In diesem Moment geht es nicht allein darum, von einem politischen Engagement Abstand zu halten, um sich der heiteren Region der Ideen zuzuwenden. Nun geht es eher darum, auf welche Weise zu handeln sei, nämlich innerhalb des einzig möglichen freien Bereichs, der als Privileg ausschließlich der Kunst und Wissenschaft vorbehalten ist. Der einzige Bereich, in dem es der »barbarischen Staatsverfassung« zum Trotz möglich ist, weiterhin zu handeln, ohne sich in Gefahr zu begeben.

Der Status der Immunität der Kunst gegenüber dem Eingreifen der politischen Macht wird überdies durch Attribute verstärkt, die die Aufgaben des Künstlers charakterisieren. In Schillers Text geht das Idealbild des Künstlers dem intellektuellen Porträt Erhards voraus, ist dessen Vorbild, dessen Korrektiv. Wie man weiß, gehört es freilich zur intellektuellen Beschaffenheit der klassischen Ästhetik, daß sie ihre politischen Wurzeln verborgen hält.[48] Ihr System basiert auf drei diskursiven Grundfiguren, die dazu dienen, ein unmittelbar sozialkritisches Anliegen zu verdecken, ohne es deswegen jedoch aufzugeben. Es sind die drei Figuren der Umlenkung, der Schließung, der Verzögerung,[49] welche Schillers Theorie des Schönen in seiner diskursiven Selbstdarstellung charakterisieren und auch im Psychogramm des idealen Künstlers durchschimmern. Die Abkehr von

[47] Bernd Bräutigam, Konstruktion und Destruktion, a.a.O., S. 247.
[48] Peter-André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«, a.a.O., S. 110.
[49] Ebd., S. 111.

der Gegenwart, die kreative Rezeption der Antike und ihrer Vorbilder, die Langzeitperspektive, die Exklusivität der Kunst, die Orientierung am Ideal – all diese Merkmale, die in der gesamten Abhandlung erörtert werden, sind auch im neunten Brief wiederzufinden. In diesem Brief aber verrät das Programm der Autonomie der ästhetischen Praxis, trotz seiner betonten Distanz zum Zeitgeist, eine Spannung gegenüber der eigentlich doch ausgeschlossenen sozialpolitischen Aktualität, eine Art Widerstandsgeist, der vielleicht erneut indirekt auf überaus zeitgenössische, aktuelle Kontexte anspielt. So schließt der Brief denn auch mit einem Rat an einen fiktiven Adressaten, der sicher nicht der Prinz von Augustenburg ist: »Gieb also, werde ich dem jungen Freund der Wahrheit und Schönheit zur Antwort geben, der von mir wissen will, wie er dem edeln Trieb in seiner Brust, bey allem Widerstande des Jahrhunderts, Genüge zu thun habe, gieb der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen.« (NA 20, S. 336). Mit einer Empfehlung, die sich wahrscheinlich nicht allein auf die ästhetische Praxis bezieht: »Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sey nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben. […] Denke sie dir, wie sie seyn sollten, wenn du auf sie zu wirken hast, aber denke sie dir, wie sie sind, wenn du für sie zu handeln versucht wirst. Ihren Beyfall suche durch ihre Würde, aber auf ihren Unwerth berechne ihr Glück, so wird dein eigener Adel dort den ihrigen aufwecken, und ihre Unwürdigkeit hier deinen Zweck nicht vernichten« (NA 20, S. 336).

## 5

Aber wie reagiert nun der »junge Freund der Wahrheit und Schönheit« auf die an ihn gerichteten Aufforderungen? Liest man die Briefe Erhards an Schiller, die in den ersten Monaten des Jahres 1795 verfaßt wurden, so scheint es, als gestalte sich seine Arbeit in absolutem Einklang mit den erhaltenen Anregungen. Erhard verfolgt weiterhin die Arbeit an seiner Theorie der Gesetzgebung, die so aufgebaut wird, daß sie in mehreren Folgen in den *Horen* abgedruckt werden kann. Er gibt an, den ersten Teil der *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* gelesen zu haben. »Sie werden finden wie sehr wir übereinstimmen« (NA 35, S. 153), versichert er Schiller, diese betreffend und berichtet ihm von dem Vorhaben einer an Künstler, Zeichner und Kunstkenner gerichteten Zeitschrift, dem *Journal der Künste*, die – wie er hofft – mit den *Horen* gut zusammenpassen werde.

In Wirklichkeit widmete sich Erhard in diesen Monaten fast ausschließlich der Ausarbeitung seines Buches *Über das Recht des Volkes zu einer*

*Revolution*, das auch sein einziges bleiben sollte. Es ist sein bedeutendster Beitrag, der auch in Zusammenhang mit seinem Projekt einer Rechtstheorie steht. Diese wurde zwar nicht systematisch ausgearbeitet und dargestellt, einige ihrer Grundzüge sind aber zum Teil indirekt aus den verschiedenen, von Erhard publizierten Aufsätzen zu rekonstruieren.[50] Neben einem Beitrag über die *Alleinherrschaft* im *Teutschen Merkur* erscheint in den *Horen* eine Begriffsbestimmung des formalen Prinzips der Gesetzgebung,[51] die Erhard Schiller gegenüber auch als eine Abhandlung über Platon vorlegte. Eine Fortsetzung dieses Aufsatzes wird dann in Niethammers *Philosophischem Journal* abgedruckt, in dem ebenfalls die Erörterung über das materielle Prinzip der Gesetzgebung erscheint, unter dem Titel *Apologie des Teufels*. In einer 1805 verfaßten eigenen Lebensbeschreibung enthüllt Erhard in Anspielung auf die *Apologie* gewisse Zusammenhänge, die zwischen einigen seiner Arbeiten bestehen: »Ich wählte diese Einkleidung, um zu sehen, wie geschickt die Herren Recensenten wären, Einkleidung und Stoff zu unterscheiden, und fand, daß sie das nicht konnten. In diesem Journal [von Niethammer] finden sich die Erörterung über das materielle Princip der Gesetzgebung und über die Unschuld. Der Abhandlung über die Unschuld, oder den durch die Natur der Gesetzgebung unterworfenen, sollte sogleich eine zweite folgen, über das Verderben oder den durch die Natur gegen die Gesetzgebung empörten Willen.«[52] Die Revolutionsschrift wird nicht erwähnt, eine sicherlich aus Vorsicht vorgenommene Selbstzensur. Aber angesichts Erhards erklärter Vorliebe für die »Einkleidung« ist es nicht unwahrscheinlich, daß das Pendant zum Essay über die Unschuld genau jene Abhandlung *Über das Recht des Volkes zu einer Revolution* darstellt. »Der durch die Natur gegen die Gesetzgebung empörte Wille« kann in der Tat ohne weiteres auf die moralische Natur des Menschen zurückgeführt werden, deren Verletzung durch die bestehende Rechtsordnung einen Umsturz desselben legitimiert.

Und eben dies ist die These, die Erhard in seiner Schrift aufstellt: die ausdrückliche theoretische Grundlegung eines ultrapositiven Rechts, ja sogar einer moralischen Pflicht, eine Revolution durchzuführen. Das Buch

[50] Dazu wichtige Bemerkungen in: Georg Seiderer, Formen der Aufklärung in fränkischen Städten. Ansbach, Bamberg und Nürnberg im Vergleich, München 1997, S. 531ff.; siehe auch: Zwi Batscha, Johann Benjamin Erhards politische Theorie, in: Jahrbuch des Instituts für Deutsche Geschichte, Bd. 1, 1972, S. 53-75; Alain Perrinjaquet, Introduction, in: J. B. Erhard, Du droit du peuple à faire la révolution et autres écrits de philosophie politique (1793-1795), a.a.O., S. 12-49.

[51] Die Idee der Gerechtigkeit als Princip der Gesetzgebung betrachtet, in: Die Horen, Bd. 3, 7. Stück, 1795, S. 105-140.

[52] Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 38.

ist auch im Zusammenhang mit der weitgehenden und weitumfassenden Debatte über das Widerstandsrecht im nachrevolutionären Jahrzehnt in Deutschland zu sehen. Eröffnet wird die Debatte, die, wenn auch nur andeutungsweise, das Thema der Revolution aufgreift, von einer 1793 vielgerühmten Schrift Kants, in der dem Widerstandsrecht jede Legitimität abgesprochen wird.[53] Erhards Entwurf vermeidet programmatisch jeden Hinweis auf historisch-politische Anlässe zur Revolution. Der Text entfaltet sich auf einem äußerst hohen Abstraktionsniveau, nach einer in den philosophischen Schriften zum Teil erprobten Methodologie der analytischen Begründung.[54]

Mit Verzicht auf das für die traditionellen naturrechtsphilosophischen Lehren typische Argumentationsmuster werden die Menschenrechte nicht länger von einem hypothetischen ursprünglichen Sozialvertrag hergeleitet, sondern durch ein Verfahren der logischen Ableitung vom (kantianischen) Postulat, dem zufolge der Mensch als Person behandelt werden muß und der Charakter der Person durch »Selbstbestimmung aus Einsicht« gekennzeichnet ist.[55] Das Naturrecht wird so als Zielpunkt des positiven Rechts angesehen und nicht umgekehrt. Freilich ist auch eine Evolution denkbar, in der die Staatsverfassungen dem fortschreitenden Prozeß der Mündigwerdung des Volkes durch die Aufklärung angepaßt werden und die damit eine Revolution überflüssig macht. Diese Präzisierung kann verdeutlichen, wie es dazu kam, daß Kant, der sich gegen jegliche Art von Umsturz der bestehenden Rechtsordnung aussprach, im Jahre 1798 im *Streit der Fakultäten* an die von Erhard skizzierte Evolution erinnerte.[56] Aber die zugrundeliegende Aussage bleibt in ihrer ganzen Radikalität bestehen: Die Revolution ist ein Recht, ja manchmal sogar eine Pflicht.

Das Buch erscheint im Februar 1795 in Jena und Leipzig; Mitte Mai wird es in Kursachsen verboten, im Juli in Bayern, im September in Österreich. »Sie werden finden, wie sehr wir übereinstimmen«, hatte Erhard an Schiller geschrieben, nachdem er den ersten Teil der *Briefe* gelesen hatte (NA 35, S. 153). Offensichtlich wurde der neunte Brief von seinem intendierten Adressaten nicht wirklich begriffen. Der »Bildungstrieb«, ungeduldig auf die Gegenwart einzuwirken, besteht immer noch: Die Revolutionsschrift erscheint nicht anonym, sondern trägt den Namen ihres Autors – und soll-

[53] Immer noch grundlegend die Studie von Michael Stolleis: Staatsraison, Recht und Moral in philosophischen Texten des 18. Jahrhunderts, Meisenheim am Glan 1972, S. 86.

[54] Dieter Henrich, Grundlegung, a.a.O., S. 1318-1321.

[55] Johann Benjamin Erhard, Über das Recht, a.a.O., S. 17.

[56] Beide schließen ein positives Recht zur Revolution aus. Alain Perrinjaquet behauptet nicht ohne Grund, die Distanz zwischen den Positionen Kants und Erhards sei nicht so groß: ders., Introduction, a.a.O., S. 30.

te obendrein ausdrücklich Herbert gewidmet werden. Daß dies unter den gegebenen Umständen ein überaus gewagter Schritt ist, ist leicht nachzuvollziehen. Auch Herbert läßt diese Tatsache durchblicken, wenn er, zwei Jahre später, seinen Freund diesbezüglich zur Rede stellt: »Warum du einer deiner schriftstellerischen Arbeiten deinen Namen untergesetzt hast; wie es zuging, daß du nicht vorhersahest, daß deine Freunde damit kompromittiert sein würden?«[57] Vor diesem Hintergrund mutet der Ton nicht eigenartig an, in dem Erhard am 28. April 1795 Schiller mitteilt, einen versprochenen Beitrag für die *Horen* zurückzuziehen, und dieser Entscheidung als Begründung eine ebenso detaillierte wie verwirrende Schilderung der einige Tage zuvor in Nürnberg ausgebrochenen Revolte beifügt. Eine Revolte, in deren Verlauf ein weiterer enger Freund Erhards, Platzmajor Grundherr, sich unvorsichtig verhalten hat.

Nach Aussage eines französischen Geheimagenten, der in Wien festgenommen worden war, hatten sich in Nürnberg dreiviertel der Bevölkerung für die Französische Revolution ausgesprochen.[58] Ab dem Jahr 1790 war diese Stadt tatsächlich immer wieder von Protestwellen heimgesucht worden. Die Spannung zwischen dem Patriziat und den Zünften der Kaufleute, der Handwerksmeister und der Lehrgesellen hatte sich nach und nach zugespitzt. Im Falle einer freien Reichsstadt wie Nürnberg könnte man solche politischen und sozialen Auseinandersetzungen auch in die Tradition spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Verfassungskämpfe stellen. Aber neue historische Rekonstruktionen haben nachgewiesen, daß die politische und ideologische Stimmung nicht von einer altständischen Mentalität, sondern von einer Sympathie zu den französischen Parolen gespeist wurde.[59] Eine der schwersten sozialen Unruhen, die sogenannte Eierkuchenrevolte, ereignete sich in der Osterwoche 1795, und darauf bezieht sich Erhard in seinem Brief an Schiller.

Neben seiner Sorge um den Freund Grundherr drückt er zum wiederholten Male sein Mißfallen über dessen Verhalten aus, gleichsam als spüre Erhard die Notwendigkeit, seinen Adressaten zu beruhigen, ja fast die eigene absolute Gleichgültigkeit den Ereignissen gegenüber zu bezeugen, die er als »Revolution« definiert. Heute scheint es gesichert, daß er sich dieses eine Mal mit der Rolle eines passiven Beobachters begnügte. Der Brief jedoch erinnert an eine *excusatio non petita*. Zu anderen Gelegenheiten hat Erhard diese Rolle ganz gewiß nicht eingenommen, wie Schiller nur allzugut weiß. Der Brief schließt mit einer knappen, aber dennoch vielsagenden

[57] Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 439.
[58] Georg Seiderer, Formen, a.a.O., S. 509.
[59] Ebda., S. 519.

Mitteilung: »Auch Herbert ließ mir durch einen Kaufman melden nicht an ihn zu schreiben biß er eine Nachricht gäbe« (NA 35, S. 196).

Aber was genau geschieht inzwischen in Österreich und Wien? Kaiser Franz II. hatte bereits seit Beginn der Verhöre darauf abgezielt, ein Exempel zu statuieren, und auf eine Todesstrafe bestanden,[60] indem er versuchte, den Angeklagten einen gewöhnlichen Gerichtsprozeß vorzuenthalten. Die Todesstrafe für Zivilisten war in Österreich allerdings infolge der Reformen unter Joseph II. abgeschafft worden. Die einberufenen Richter widersetzten sich dem kaiserlichen Befehl und beriefen sich dabei auf die Tatsache, daß es in diesem Fall nicht um das Richten von Handlungen, sondern allein von Gesinnungen ginge und daß die Wiedereinführung der Todesstrafe für politische Vergehen nicht rückwirkend Geltung habe. Dieses Verantwortungsgefühl, das aus der Rechtskultur der europäischen Aufklärung erwachsen war, rettete einem Großteil der Angeklagten das Leben.[61] Der Fall Hebenstreit allerdings wird aufgrund des Offiziersrangs des Angeklagten gesondert betrachtet und das Urteil an das Militärgericht weiterverwiesen. Hebenstreit wird am 8. Januar 1795 in einer öffentlichen Hinrichtung, die als abschreckendes Beispiel dienen sollte, vor dem Schottentor erhängt. [62] Ein weiterer Angeklagter, Gilowsky, hatte bereits im September in seiner Zelle Selbstmord begangen. Die Prozesse wurden unterdessen weitergeführt. Ende April werden bei einer polizeilichen Durchsuchung im Haus Herberts in Klagenfurt verschiedene Briefe beschlagnahmt, unter anderem auch einer von Schiller, der auf diesem Weg in das Archiv der kaiserlichen Polizei nach Wien gelangte. Im Verlauf dieser Untersuchungen wird Herbert schließlich selbst verhaftet und verhört.[63] Am 12. Mai 1795 schreibt Erhard auch an Niethammer, daß Herbert ihn über Dritte gebeten habe, bis auf weiteres nicht mehr zu schreiben.[64] Die Prozesse gegen die Jakobiner in Wien werden im Juli endgültig abgeschlossen. Die verhängten Urteile sind schwer: hohe Gefängnisstrafen für alle, eine unbefristete Gefängnisstrafe für den jungen Hohenwart, sechzig Jahre im schwersten Gefängnis für Riedel.[65]

[60] Helmut Reinalter, Österreich, a.a.O., S. 63.

[61] Walter Grab, Freiheitskämpfer, a.a.O., S. 36f.

[62] Nach der Hinrichtung wurde sein Kopf vom Körper getrennt und als Museumsstück aufbewahrt. Sein Totenschädel war eines der Exponate bei der 1985 Ausstellung »Zweihundert Jahre Rechtsleben in Wien»: vgl. Walter Grab Freiheitskämpfer, a.a.O., S. 37-38.

[63] Walter Goldinger, Kant und die österreichischen Jakobiner, in: Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs, hrsg. v. Heinrich Fichtenau und Erich Zöllner, Wien, Köln, Graz 1974, S. 302-303; Wilhelm Baum, Die Aufklärung in Jena a.a.O., S. 820-823.

[64] Friedrich Immanuel Niethammer, Korrespondenz, a.a.O., S. 130.

[65] Alfred Körner, Die Wiener Jakobiner, a.a.O., S. 164-190.

## 6

Innerhalb Deutschlands und in den Kreisen um Schiller ist man durchaus über die Wiener Prozesse informiert. In einem Brief zeigt sich etwa Baggesen fassungslos über die Hinrichtung Hebenstreits.[66] Die Gefahr ist jedoch noch nicht eingedämmt, im Gegenteil. Und Schiller muß sich dessen bewußt gewesen sein. Zudem konnte er sich schon Ende Januar selbst eine konkrete Vorstellung vom politischen Klima in Österreich machen: Nachdem er sich wegen einer Verbreitung der Abonnements der *Horen* an Herbert gewandt hatte, war er vom Baron selbst gewarnt worden, daß dort die Gefahr einer Beschlagnahmung der Blätter bestünde (NA 35, S. 136). Berücksichtigt man all diese Entwicklungen, klingt die Schilderung Erhards von der Nürnberger Revolte alles andere als beruhigend. In einem spontanen Antwortschreiben vom 5. Mai 1795 gibt Schiller ihm einen letzten Rat: »Mich freute es sehr, mein Lieber, daß Ihre DenkungsArt sich auf den gemäßigten und ruhig festen Ton gestimmt hat, den ihre neuesten Arbeiten unverkennbar zeigen. Nach und nach, denke ich mir, sollen Sie Sich ganz und gar von dem Feld des praktischen Cosmopolitism zurückziehen, um mit Ihrem Herzen sich in den engeren Kreis der Ihnen zunächst liegenden Menschheit einzuschließen, indem Sie mit Ihrem Geist in der Welt des Ideals leben. Glühend für die Idee der Menschheit, gütig und menschlich gegen den einzelnen Menschen, und gleichgültig gegen das ganze Geschlecht, wie es wirklich vorhanden ist – das ist mein Wahlspruch« (NA 27, S. 181).

In den ersten Zeilen spürt man einen leicht ironischen Unterton. Erhard hat Schiller gegenüber die Veröffentlichung seiner Revolutionsschrift nicht erwähnt, aber es ist unwahrscheinlich, daß er davon nicht wußte.[67] Und schon allein der Titel des Buches klingt wie eine Provokation. Würde Schiller wirklich an ein gemäßigtes Verhalten Erhards glauben, bestünde keine Notwendigkeit, noch einmal auf das zurückzukommen, was er ihm im wesentlichen bereits ein Jahr zuvor geraten und was er in ähnlichen Worten im neunten Brief verschlüsselt dargestellt hatte. Und vor allem bestünde kein Grund, die Dinge jetzt beim Namen zu nennen, denn praktischer Kosmopolitismus bedeutete in der Sprache der Zeit ein Synonym für

[66] Brief Baggesens vom 22.3.1795 an Augustenburg, in: Timoleon und Immanuel. Dokumente einer Freundschaft. Briefwechsel zwischen Friedrich Christian zu Schleswig-Holstein und Jens Baggesen, S. 238; vgl. auch Alfred Körner, Die Wiener Jakobiner, a.a.O., S. 225.

[67] Schiller konnte es von Niethammer erfahren haben, der über die Revolutionsschrift und ihr Verbot gut informiert war. Vgl. Friedrich Immanuel Niethammer, Korrespondenz, a.a.O., S. 126, 153-155 (Briefe vom 4. Mai 1795 und vom 2. November 1795 an Erhard).

aktiven Jakobinismus. Man spürt aber auch eine gewisse Distanz. Der Rat an den Freund hat sich zu einem Motto verwandelt, das Schiller in erster Linie an sich selbst richtet. Der jakobinische Arzt und Philosoph beginnt, aus dem Kreis Schillers engster Gesprächspartner zu verschwinden.

Der nie deutlich ausgesprochene Abschied vollzieht sich, als offensichtlich wird, daß Erhard weit davon entfernt ist, die Komplexität der von Schiller ersehnten politisch-ästhetischen Operation zu verstehen. Wo Erhard sich auf das Gebiet der künstlerischen Praxis und der Kunstkritik wagt, wie etwa im Vorwort zum *Journal der bildenden Künste*, will er den Künstler und den Geschmack des Publikums einander annähern,[68] worin sich bereits das vollkommene Unverständnis der Vision Schillers zeigt. Auch die poetischen Ergebnisse, in die Schiller teilweise einige seiner ästhetischen Reflexionen eingeflochten hat, fallen auf unfruchtbaren Boden, wie Schiller selbst feststellen muß. »Wie kommt es daß die Horen so schlechte Gedichte haben? einige wie z.B. 7 Heft die Dichtkunst sind fast unter der Kritik. Auch das Schattenreich im neunten Heft ist nichts als eine erkünstelte Aufwallung der Phantasie, ein paar verständliche Stellen schwimmen unter einem Haufen Worte, die der Einbildungskraft kein Bild, dem Verstand keinen Gedanken, und dem Gefühl keine Rührung mittheilen« (NA 35, S. 391), schreibt ihm Erhard, der trotz seiner bereits unter Beweis gestellten Fähigkeit zur Intuition hier nicht zu erraten scheint, wer sich hinter dem anonymen Verfasser des zitierten Beispiels verbirgt.

Der persönliche und politische Fall Erhards hat Schillers Skeptizismus jenen gegenüber verstärkt, die das – unverzichtbare – Streben nach der Perfektionierung des Vorhandenen durch den Anspruch auf Vollkommenheit ersetzen wollen, daß das »Vollkommene sey« (NA 1, S. 278). Das Gedicht *An einen Weltverbesserer*, das ebenfalls im neunten Heft der *Horen* zu lesen ist, wie auch das Epigramm *Politische Lehre* mögen auch auf andere aktuelle Gegebenheiten anspielen.[69] Nicht zufällig aber nehmen sie fast wörtlich die Wendungen der Frage auf, die Schiller bereits im Briefwechsel mit Erhard in den Mittelpunkt gerückt hatte; in diesen Vers-Fassungen

[68] Vgl. die von Erhard verfaßte Vorrede, in: Journal der bildenden Künste 1, 1795, S. IV–V.

[69] Wilhelm von Humboldt sieht Fichte als Adressaten (NA 35, S. 291). Hans-Jürgen Schings (vgl. Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996, S. 225) erwähnt zwar auch Erhard als möglichen Adressaten, aber nur insofern er mit den Illuminaten Reinhold und Baggesen befreundet war. Erhards Urteil über die Illuminaten klingt rückblickend eher negativ: Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 25. Auch ein Jugendfragment zu einem »idealen Bund zur Erziehung des Menschengeschlechtes« scheint fast als Gegenentwurf zum Illuminatenorden geplant zu sein (Abschaffung von Schwur, Geheimnissen, Ritualen, innerer Hierarchie), Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 181-183.

findet sich noch einmal der schon brieflich geäußerte Ratschlag.[70] Diese Beziehung stellt für Schiller eine weitere, auch persönliche und private Bestätigung der Diagnose dar, die er in den ersten *Briefen über die ästhetische Erziehung* formuliert hatte, in denen er über die Grenzen der theoretischen Kultur schreibt sowie über die Notwendigkeit, zum Herzen zu sprechen. Eine Bestätigung der Vorstellung, daß die Erziehung des Triebes, ungeduldig auf die Gegenwart einzuwirken, durch das Modell der ästhetischen Erziehung erfolgen kann: im Bereich der Autonomie, der Immunität, der ostentativ zur Schau gestellten Gleichgültigkeit gegenüber der »Menschheit wie sie wirklich vorhanden ist«. Dies beinhaltet jedoch keineswegs eine Versöhnung mit dem Vorhandenen, wie Schiller Erhard denn auch niemals dazu geraten hat, seinen Idealen abzuschwören, sondern vielmehr einzuschätzen, wie diese zu verwirklichen seien. Der Verzicht auf ein politisches Engagement ist, in dem gegebenen Kontext, nicht mit Resignation gleichzusetzen, sondern mit Selbstschutz. Die programmatische Ausblendung der sozialpolitischen Aktualität aus der ästhetischen Praxis garantiert ihre versteckte Präsenz im poetischen Diskurs. Die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* stellen ein Geflecht aus Teillösungen dar. Mit all ihren Verweisen auf das Erhabene hat die nicht zu Ende geführte Behandlung der energischen Schönheit in den *Briefen* mancherlei mit dem moralischen Widerstand zu tun, vielleicht auch mit dem Fall Erhard.

Die Tragweite dieser persönlichen und intellektuellen Erfahrung Schillers schlägt sich jedoch nicht allein während der Zeit des Briefwechsels nieder, sie zeigt sich auch einige Jahre später. Die Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution im *Wilhelm Tell* bedeutet eine erneute Konfrontation mit Erhard. Die Rechtfertigung des Widerstandsrechts, auf der die Revolution der Verbündeten um Rütli beruht, greift Punkt für Punkt jene Argumentation auf, die in *Über das Recht des Volkes zu einer Revolution* dargelegt ist.[71] Es geht um das moralische Recht bzw. die moralische Pflicht, aufzubegehren, wenn die Menschenrechte auf dem Spiel stehen.

[70] »Alles, sagst du mir, opfert' ich hin, der Menschheit zu helfen, | Eitel war der Erfolg, Haß und Verfolgung der Lohn. | Soll ich dir sagen, Freund, wie Ich mit Menschen es halte? | Traue dem Spruche! Noch nie hat mich der Führer getäuscht. | Von der Menschheit — du kannst von ihr nie groß genug denken | Wie du im Busen sie trägst, prägst du in Thaten sie aus. | Auch dem Menschen, der dir im engen Leben begegnet, | Reich' ihm, wenn er sie mag, freundlich die helfende Hand. | Nur für Regen und Thau und fürs Wohl der Menschengeschlechter | Lass du das liebe Geschick walten wie gestern so heut« (NA 1, S. 259). Siehe auch *Politische Lehre*: »Alles sey recht, was du thust, doch dabey laß es bewenden | Freund und enthalte dich ja, alles was recht ist, zu thun. | Wahrem Eifer genügt, daß das Vorhandne vollkommen | Sey, der falsche will stets, daß das Vollkommene sey« (NA 1, S. 278).

[71] Dazu Maria Carolina Foi, Schillers »Wilhelm Tell«. Menschenrechte, Menschenwürde und die Würde der Frauen, a.a.O., S. 204ff.

Aber diese Revolution kann mit ihren Forderungen nicht in Widerspruch geraten, kann kein Blutvergießen rechtfertigen. Allein der Wert des einzelnen, der konkreten Bedrohung dessen, was man liebt und dessen Freund man ist, dieser Wert, den Schiller Erhard mehrfach in Erinnerung gerufen hatte, dient dazu, den Mord an Geßler, Tells Tat zu erklären, nicht zu rechtfertigen.

## 7

Erhard schreibt Schiller ein letztes Mal im Januar 1796. Betrachtet man die Richtung seines anschließenden Lebensweges, scheint es, als habe er sich doch entschlossen, das zu tun, was ihm der Realist Schiller empfohlen hatte: zuerst Körper zu kurieren, als Artz zu wirken. Mit diesem Entschluß, der im Laufe von zwei Jahren gefaßt wird, klingt noch einmal ein weiteres Leitmotiv dieser Freundschaftsgeschichte an, das Einverständnis unter Ärzten. Denn Schillers Empfehlungen an Erhard erinnern an eine ethische Haltung, nach der das Leben des anderen, des unmittelbar Nächsten als höchster Zweck des eigenen beruflichen Lebens gelten sollte. [72] Im Sommer 1796, als die französische Offensive in Süddeutschland begann, sendete er von Nürnberg Agentenberichte an das französische Außenministerium. Die Süddeutschen Jakobiner, schlecht organisiert und sich ihrer Schwäche bewußt, zählten auf den Vormarsch der Revolutionsarmeen, um republikanische Regierungen in Deutschland einzurichten. Auch Erhard verliert zusehends die Hoffnung, daß dies zu den ersehnten Veränderungen führen könne.[73] 1804 wird er sich von Frankreich abwenden, als er mit der Krönung Napoleons die Revolution als endgültig gescheitert ansieht.[74] 1797 bietet ihm der preußische Minister Hardenberg offiziell eine Anstellung als Arzt an, in Wahrheit jedoch als Regierungsberater. Erhard läßt sich in Berlin nieder, wo er bis an sein Lebensende praktizieren wird. Die Entscheidung für Preußen bedeutete für ihn das kleinere Übel, und es ist nicht unbedeutend, daß der Kantianer und Jakobiner Erhard das Preußen Friedrichs II. als den modernsten Staat Deutschlands ansah, in dem Gedankenfreiheit galt und der damit vielleicht auch der einzige Staat war, von dem eine Entwicklung in liberaler und demokratischer Richtung zu erhoffen

[72] Zum Punkt, Walter Müller-Seidel, Der Zweck und die Mittel, a.a.O., S. 195, 208.
[73] Alain Perrinjaquet, Introduction, a.a.O., S. 29.
[74] Denkwürdigkeiten, a.a.O., S. 486.

war.[75] Auch in Berlin beschäftigte sich Erhard noch im weitesten Sinne mit Politik, und zwar mit der »Benutzung der Heilkunde zum Dienst der Gesetzgebung«.[76] Medizin und Politik stellten immer noch die zwei Pole dar, um die seine Interessen kreisten, die nun in der alltäglichen Praxis eine gegenseitige Annährung finden. Als Arzt schaffte er sich den Ruf eines hervorragenden Diagnostikers, wobei er sich für die Methode des schottischen Arztes Brown einsetzte, dessen überzeugter Verfechter er, gemeinsam mit Herbert und Novalis, war.[77] Er lebte zurückgezogen, erfuhr jedoch weiterhin die Bewunderung und den Respekt all jener, die ihn kennenlernen durften. 1830 gab Karl August Varnhagen von Ense einen Teil seines Nachlasses heraus mit einer Widmung an Hegel.

[75] Eine überzeugende Darstellung der Entscheidung in: Georg Seiderer, Formen, a.a.O. S. 540.

[76] Johann Benjamin Erhard, Theorie der Gesetze die sich auf das körperliche Wohlsein der Bürger herziehen, und der Benutzung der Heilkunde zum Dienst der Gesetzgebung, Tübingen 1800.

[77] Vgl. dazu Manfred Frank, »Unendliche Annährung«, a.a.O., S. 372; über die Rolle der Methode Browns für die Fichte-Rezeption bei Novalis, die vielleicht auch Erhard betreffen könnte, siehe auch Herbert Uerlings, Darstellen. Zu einem Problemzusammenhang bei Novalis, in: Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann (Hrsg.), Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, Würzburg 2004, S. 382.

JOHANNES F. LEHMANN

# LEBENSGESCHICHTE UND VERBRECHEN

## E.T.A. Hoffmanns *Die Marquise de la Pivardiere* und die Gattungsgeschichte der Kriminalerzählung

### I

Spätestens Richard Alewyns These vom Detektivroman als einem »Kind der Romantik« hat dazu geführt, daß E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* in der Diskussion über den Ursprung des ›Kriminalromans‹ viel und wohl allzuviel besprochen wurde.[1] Alewyn hatte seine These unter anderem auf das Argument einer gattungstypologischen Analyse der Hoffmannschen Novelle gebaut, indem er zeigte, wie Hoffmanns Text – angeblich – drei spezifische Gattungskennzeichen des »Kriminalromans« erfüllte.[2] Daraus – und aus dem Hinweis auf Strukturparallelen

[1] Die Bahn eröffnet: Ernst Bloch, Philosophische Ansichten des Detektivromans (1960/1965), in: Der Kriminalroman, hrsg. v. Jochen Vogt, München 1998, S. 38-51, S. 40; Richard Alewyn, Die Anfänge des Detektivromans, in: Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans, hrsg. v. Viktor Zmegac, Frankfurt/M. 1971, S. 185-202, bes. S. 194-201 (zuerst unter dem Titel: »Das Rätsel des Detektivromans«, in: Definitionen, hrsg. v. A. Frisé, Frankfurt/M. 1963, S. 117-136); Klaus Kanzog, E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi« als Kriminalerzählung, in: Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft 11, 1964, S. 1-11; Edgar Marsch, Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse, München 1972, S. 141-154; Klaus D. Post, Kriminalgeschichte als Heilsgeschichte. Zu E.T.A: Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 95, 1976, Sonderheft E.T.A. Hoffmann, S. 132-156; Gabriele Gorski, »Das Fräulein von Scuderi« als Detektivgeschichte, in: Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft 27, 1981, S. 4-11; Friedrich A. Kittler, Eine Detektivgeschichte der ersten Detektivgeschichte, in: ders., Dichter, Mutter, Kind, München 1991, S. 197-218; Ulrike Landfester, Um die Ecke gebrochen. Kunst, Kriminalliteratur und Großstadttopographie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi«, in: Die Stadt in der europäischen Romantik, hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, Würzburg 2000, S. 109-126.

[2] »Erstens den Mord, beziehungsweise die Mordserie, am Anfang und dessen Aufklärung am Ende, zweitens den verdächtigen Unschuldigen und den unverdächtigen Schuldigen, und drittens die Detektion, nicht durch die Polizei sondern durch den Außenseiter, ein altes Fräulein und eine Dichterin.« Alewyn, Anfänge (Anm. 1), S. 197.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-010 | CC BY-NC-ND 4.0

zwischen Hoffmann und den romantischen Romanen etwa von Tieck oder »dem ›gotischen‹ Schauerroman«[3] – zog Alewyn den Schluß, daß der Geist der Romantik die Detektivgeschichten erfunden habe – und nicht etwa die Aufklärung. Beides hat zum Widerspruch gereizt,[4] mit dem Ergebnis, daß im Rahmen dieser Diskussion Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* eine unglückliche Rolle spielt, denn im Hin und Her der Debatte, ob nun das Fräulein von Scuderi eine Detektivin ist oder nicht und ob der Text den Beginn der Detektivgeschichten darstellt oder nicht, verschwindet die eigentliche Frage nach den *Bedingungen der Möglichkeit* von Detektivgeschichten im 19. Jahrhundert.

Die meines Erachtens plausibelste Antwort auf diese Frage lieferte schon in den siebziger Jahren Hans-Otto Hügel – nun aber gerade ohne Bezug auf Hoffmann. Hügel zeigte, daß die Detektivgeschichte solange nicht entstehen kann, wie die Kriminalerzählungen – vor dem Hintergrund des bis ins 19. Jahrhundert (trotz der Abschaffung der Folter) üblichen, sogenannten reformierten Inquisitionsverfahrens – auf das Tätersubjekt und sein Geständnis fokussiert bleiben.[5] Erst aber »durch den Sachbeweis wird der Raum geschaffen, in dem der Detektiv sich bewegen kann.«[6] Erst wenn die Detektion *als Arbeit* erzählbar wird, kann die Detektivgeschichte entstehen.[7]

Wie aber kann man nun Hoffmanns Stellung in der Gattungsgeschichte der Kriminalliteratur verorten? Indem man seine Verbrechensnovellen nicht als Vorschein des Kommenden liest, als Antizipation des ›Krimis‹, sondern als Umbau und Transformation der spätaufklärerischen und romantischen Kriminalerzählungen. Während diese vor dem Hintergrund eines reformierten Inquisitionsprozesses die *Verkopplung von Verbrechen*

[3] Ebd., S. 199. Zum Unterschied zwischen detektivischem und schauerromantischem Erzählen siehe dagegen: Hans-Otto Hügel, Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiverzählung im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1978, S. 99ff.

[4] Dietrich Naumann, Zur Typologie des Detektivromans, in: Zmegac, Mord (Anm. 1), S. 241-260; Zdenko Skreb, Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans, in: ebd., S. 35-96; Richard Gerber, Verbrechensdichtung und Kriminalroman (zuerst: 1966), in: Vogt, Kriminalroman, (Anm. 1), S. 73-83. Kritisch hierzu auch neuere Arbeiten: Burkhard Dohm, Das unwahrscheinliche Wahrscheinliche. Zur Plausibilisierung des Wunderbaren in E.T.A. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73, 1999, S. 289-318.

[5] Siehe Hügel, Untersuchungsrichter (Anm. 3), S. 88-92.

[6] Ebd., S. 95.

[7] Ebd., S. 25-36. Schon Ernst Bloch hatte kurz auf diese Zusammenhänge hingewiesen. Bloch, Ansicht (Anm. 1), S. 39. Vgl. auch die monumentale Studie von Michael Niehaus, Das Verhör. Geschichte, Theorie, Fiktion, München 2003, S. 373-409.

*und Lebensgeschichte* betreiben, die im Geständnis beglaubigt wird, versetzt Hoffmann mittels narrativ organisierter Irreführungen des Lesers diese Kopplung in die Schwebe eines *Spiels.* Hoffmann erzählt die Geschichten nicht mehr vom Wissen aus, sondern – zum Teil jedenfalls – vom Nichtwissen. Dadurch entsteht zwar noch kein Detektiv, aber doch ein Spiel mit Wissen und Nichtwissen um den Zusammenhang von Lebensgeschichten und Tat. Es ist daher zu fragen, wie und vor allem welche spezifischen Diskurs- und Gattungstransformationen um 1800 die Möglichkeit eines solchen Erzählens freisetzen. Das Spiel mit Möglichkeiten, mit konkurrierenden zu phantasierenden Geschichten zur Erklärung einer Tat ist eine *conditio sine qua non,* eine erste Stufe, der Detektivliteratur. »Was immer sie sonst sein mag, die rudimentäre Detektivgeschichte stellt […] unbestreitbar ein Spiel dar.«[8] Und dieses Spiel arbeitet mit zwei Strategien, die schon bei Hoffmann bei der Darstellung von Kriminalfällen vorkommen: mit der Irreführung und der Überraschung des Lesers. Erst die Kriminalerzählungen von Edgar Allan Poe und Arthur Conan Doyle werden aber – im Sinne einer zweiten Stufe – zu Prototypen der Detektivliteratur, weil sie von der Frage nach der Verbindung von Tat und Leben des Täters geradezu programmatisch absehen. Der Erfindung des Detektivs als eines Beobachtungsgenies von Zeichen korrespondiert die Tilgung des Verbrecherlebens als zentrales Thema. Im Mittelpunkt steht nun die Detektion selbst. Bekanntermaßen hat Poe einen Orang-Utan als Verbrecher eingeführt und damit die Psychologie des Täters ganz an den Rand der Novelle gedrängt.[9] Das Spiel an sich hat sich in der Trivialgattung des Krimis verselbständigt.[10]

Es geht im folgenden allein um die erste Stufe der Gattungsgeschichte. Hoffmann schafft eine entscheidende *Voraussetzung* für die spätere Detektivliteratur, aber eben noch *nicht* die erste Detektivgeschichte. Diese Voraussetzung besteht, das ist im folgenden die These, in der ironisch-

[8] Bernard Suits, Die Detektivgeschichte: Eine Fallstudie über Spiele in der Literatur (1985), in: Vogt, Kriminalroman (Anm. 1), S. 255-273, hier S. 255. Und als Spiel ist der ›Krimi‹ doppelt deutbar: als Spiel, das der Leser spielt (indem er miträt) und als Spiel, in dem der Leser zuschaut, indem er sich überraschen läßt. Ebd., S. 263.

[9] Wirklich nur an den Rand gedrängt, nicht völlig verbannt: In Poes *Die Morde in der Rue Morgue* werden Details der Tat mit der Psychologie eines zugleich verängstigten und wütenden Orang-Utan erklärt.

[10] Die dann im 20. Jahrhundert unternommenen Versuche einer Repsychologisierung kommentiert Ulrich Suerbaum wie folgt: »Der Detektivroman konnte – im ganzen gesehen – bislang nur von einem kriminaltechnischen Scherzrätsel zu einem psychologischen Scherzrätsel werden; es ist ihm versagt geblieben, seinen Mord als großen Gegenstand zu behandeln.« Ulrich Sauerbaum, Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch (1967), in: Vogt, Kriminalroman (Anm. 1), S. 84-96, S. 95.

kritischen Transformation einer in der Verbrechensnovellistik, der Kriminalpsychologie und der Strafrechtslehre um 1800 vollzogenen *Kopplung* von Verbrechen und Lebensgeschichte in ein *Spiel der Zuordnungen* mit und vor dem Leser. Hoffmann folgt zwar immer noch dem Paradigma der Kriminalerzählungen der Spätaufklärung, aber so, daß er das alte Paradigma der auf das Geständnis und das Leben des Täters zielenden Erzählungen an seine Grenze treibt. Das zu zeigen, eignet sich allerdings weniger die Novelle *Das Fräulein von Scuderi*, sondern vielmehr ein später, in der Forschung zudem wenig beachteter Almanachtext: *Die Marquise de la Pivardiere.*[11]

## II

Die Verbrechensgeschichten der Spätaufklärung sind zentral vom Geständnis her strukturiert. Sie sind in aller Regel von der Position des Wissens aus geschrieben, des Wissens um die Tat, den Täter und, entscheidend, die lebensgeschichtlich begründete Motivation der Tat. Daher spielt das Thema der Geständnismotivierung in den literarischen, juristischen und kriminalpsychologischen Diskursen eine so entscheidende Rolle.[12] Die Geständnisse sind der Rohstoff, aus dem sich das Kapital der Geschichten schlagen läßt.

Der Inhalt der Geständnisse oder der aus ihnen gewonnenen Erzählungen betrifft die Verkopplung von Lebensgeschichte und Tat. Je mehr sich die Erzählung dem Geständnis nähert und sich der Ich-Form bedient, desto suggestiver gerät die Kopplung von Leben und Tat.[13] Schillers erzählerischer Kunstgriff, den Verbrecher aus verlorener Ehre passagenweise in der Ich-Form auftreten zu lassen, erzeugt die Performance des idealen Geständnisses. Der Verbrecher gesteht nicht nur seine Taten, sondern er erzählt selbst sein ganzes Leben als Vorgeschichte der Tat. Ein Kunstgriff, der laut Paragraph 56 der Preußischen Criminalordnung von 1805 bei Vernehmungen generell angewendet werden soll: »Die Aussage eines zu Vernehmenden muß in der *ersten Person* und so viel es nur immer geschehen

[11] Der Text entstand in der zweiten Hälfte des Jahres 1820 und wurde erstmals publiziert im: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1821, hrsg. v. Friedrich Kind, Leipzig und Wien, S. 377-431.

[12] Vgl. Michael Niehaus, Geständnismotivierung um 1800 als Problem. Eine Kriminalgeschichte von August Gottlieb Meißner, in: Philologie im Netz 28, 2004, S. 53-70.

[13] Auch das Geständnis Cardillacs, das der Scuderi von Brusson erzählt wird, erzählt dieser mit dem Kunstgriff der Ich-Form. Vgl. E.T.A. Hoffmann, Das Fräulein von Scuderi, in: ders., Poetische Werke in sechs Bänden, Bd. 4: Die Serapionsbrüder II, Berlin 1958, S. 229ff.

kann, mit seinen eigenen Worten zum Protokoll genommen werden.«[14] Die Verknüpfung von Leben und Tat, die den Verbrechern durch einen erzählerischen und verhörprotokollarischen Kunstgriff zugesprochen wird, übernehmen diese auch selbst, indem sie ihre Geständnisse als Lebensgeschichten[15] und diese sogar in Form von Gedichten verfassen. Der Schornsteinfegergeselle D*** brachte seine Lebensbeichte in »vielhundert Verse«, deren erste Strophe so lautet:

Ich Unglückskind von Jugend auf,
Ich wuchs wie Dorn und Distel auf,
Wie Unkraut unter Rosen.
Als Waise lebt ich immerdar
Eh mir noch kaum die Augen klar
Zum sehen war'n geboren.[16]

Lebensgeschichte und Tat werden untrennbar. Die nicht nur von Schiller geforderte »Leichenöffnung«[17] des Lasters macht die Archive der Justiz zur Stoffquelle von Erzählern: »Wie oft würden wir in den Kriminalakten einer bestaubten Gerichtsstube manche Begebenheit antreffen, die zur geheimen Geschichte des menschlichen Herzens uns bessere Aufschlüsse, als ganze Quartanten so genanter tiefsinniger Menschenkenner lieferte.«[18] Und dafür muß man auf »die Beschaffenheit und Stellung der Dinge, welche einen solchen Menschen umgaben, bis der gesammelte Zunder in seinem Inwendigen Feuer fing«,[19] achten. Folglich muß man nichts weniger versuchen, als des Verbrechers »*Biograph* zu werden.«[20] Und hierzu dient

[14] Zit. n. Julius Eduard Hitzig, Zur Kenntniß des Criminal-Untersuchungs-Verfahrens, in: Zeitschrift für die Criminal-Rechtspflege in den Preußischen Staaten, Erstes Heft, Berlin 1825, S. 1. (Herv. von mir). Zur Preußischen Criminalordnung von 1805, die »bis zum Ende der 1840er Jahre das geltende Strafprozeßrecht des preußischen Staates« blieb, vgl. Hans Fels, Der Strafprozeß der Preußischen Criminal-Ordnung von 1805, Urach 1932, hier S. 9.

[15] Siehe etwa die »Geschichte des Doktors der Rechte F. D. ***, eines am 30. September 1817 zu Aarwangen hingerichteten Diebes und Mörders. Von ihm selbst im Gefängnisse geschrieben«, in: Zeitschrift Criminalrechtspflege (Anm. 14), 3, 1826, 6. Heft, S. 335-371. Bei Karl Müchler, Kriminalgeschichten aus gerichtlichen Akten gezogen, Berlin 1792, gibt es beides nacheinander: Erst die Geschichte des Verbrechens (S. 102-112) und dann den »Lebenslauf des Nehemie Jehuda Leib, von ihm selbst aufgesetzt.« (S. 113-130)

[16] Zeitschrift Criminalrechtspflege (Anm. 14), 4, 1826, 7. Heft, S. 1ff.

[17] Vgl. Friedrich Schiller, Der Verbrecher aus verlorener Ehre, in: ders., Sämtliche Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften, 9. Aufl., Darmstadt 1993, S. 13-35, S. 15.

[18] August Gottlieb Meißner, Skizzen. Erste Sammlung, Leipzig 1778, S. 95.

[19] Schiller, Verbrecher (Anm. 17); S. 15.

[20] Meißner, Skizzen (Anm. 18), S. 96.

insbesondere das Geständnis, weshalb man gerade »die letzten Stunden unglücklicher, in die Hände der Justiz gefallener Personen [...] fleißiger«[21] nutzen sollte.

Im *Fräulein von Scuderi* geht es immer noch um das Thema des Geständnisses, wobei allerdings die Verkopplung von Lebensgeschichte und Tat nicht offen narrativ ausgestaltet, sondern bis an die Grenze des Unsichtbaren verschoben wird: Die dargestellte Justiz ist unfähig, die Wahrheit zu ermitteln, da Gift- und Juwelenmorde ihr entscheidendes *Motiv* in der spurlosen Unsichtbarkeit haben, so daß weder Indizienforschung noch Verhör sie aufklären können.[22] Indizien und Zeugenaussagen ergeben nach dem Mord an Cardillac zudem zusammen eine derart plausible, aber falsche Geschichte von Olivier als Mörder, daß sich die weitere Energie auf das fehlende Geständnis des Verdächtigen konzentriert. Sowohl Desgrais als auch die Scuderi suchen den letzten Beweis der Wahrheit im Subjekt.[23] Und hier kommt die Justiz allein mit der Androhung der Folter nicht weiter, sie muß mit Hilfe der Scuderi den seit Schiller beworbenen Trick einer familial codierten Anerkennung des Verbrecher-Menschen und seines Lebens anwenden.[24] Das Geständnis braucht eine familiale Adresse – und vor

[21] Ebd.

[22] Dieser Aspekt ist in der Forschung bislang zu wenig beachtet worden. Was Cardillacs Juwelenmorde mit der Serie von Giftmorden, die so lang und ausführlich im Text beschrieben werden, verbindet, ist die Tatsache, daß allein die Möglichkeit, spurlos zu töten, das Motiv der Morde darstellt: An der äußersten Grenze der menschlichen Verbrechen taucht so das *grundlose Verbrechen* auf: »Ohne weitern Zweck, aus reiner Lust daran, wie der Chemiker Experimente macht zu seinem Vergnügen, haben oft Giftmörder Personen gemordet, deren Leben oder Tod ihnen völlig gleichgültig sein konnte.« (Hoffmann, Scuderi [wie Anm. 13], S. 182) Und auch Cardillac mordet erst dann, als er in der Geheimtür die Möglichkeit der Spurlosigkeit vor sich sieht: »Dunkle Gedanken stiegen in mir auf, als ich diese Einrichtung sah, es war mir, als sei vorgearbeitet solchen Taten, die mir selbst noch Geheimnis blieben.« (ebd., S. 232) Erst die Geheimtür ist Anlaß und Bedingung des ersten Mordes, den Cardillac dann als derart lustvoll erlebt, daß er ihn von nun an wiederholt. Und diese Geheimtür ist auch exakt die Tatsache, die Desgrais eine falsche Indizienkette konstruieren läßt. Zum grundlosen Verbrechen als Einsatzpunkt der Kriminalpsychiatrie vgl. Michel Foucault, Die Anormalen, Vorlesungen am Collège de France (1974-1975), aus dem Franz. v. Michaela Ott, Frankfurt/M. 2003, S. 148f.

[23] Zunächst ist es die Scuderi, die anstatt detektivische Untersuchungen anzustellen, beschließt, »sich von Olivier noch einmal alles, wie es sich in jener verhängnisvollen Nacht begeben, erzählen zu lassen, und, soviel möglich, in ein Geheimnis zu dringen, das vielleicht den Richtern verschlossen geblieben«. (Hoffmann, Scuderi [wie Anm. 13], S. 214). Später ist es Desgrais, der die Scuderi überreden muß, das Geständnis Brussons anzuhören: »Laßt euch herab, mein Fräulein, Brussons Bekenntnis zu hören.« (ebd., S. 217)

[24] Am Ende des *Verbrecher aus verlorener Ehre* ist es der Amtmann, der dem Sonnenwirt, als Vaterersatzfigur das Geständnis entlockt. Und Johann Christian Gottlieb Schaumann, Ideen zu einer Criminalpsychologie, Halle 1792, S. 27, fordert vom Richter im Hinblick auf das

allem als solche fungiert das Fräulein von Scuderi. Daß sie eben nicht eine Figur der Detektion ist, nicht neue Indizien sucht und nicht die schon bekannten anders deutet als die Polizei, sondern als Adressierung für Geständnisse die moderne Alternative der Folter darstellt, ist schon oft und zurecht gegen Alewyn eingewandt worden.[25]

Das *Fräulein von Scuderi*, dessen Einschlägigkeit im Zusammenhang mit der Kriminalliteratur sich vor allem von der Verwechselung der Scuderi mit der Figur des Detektivs herschreibt, funktioniert eben – wie die Verbrechensnovellen der Spätaufklärung – zentral über das Geständnis. Es sind ausgehend von der Erzählung Madelons drei Geständnisse, die die Scuderi anhört: das Geständnis Brussons (das ihr von der alten Justiz aufgenötigt wird), das Geständnis Cardillacs vor Brusson, (das Brusson ihr gesteht) und das Geständnis des eigentlichen Täters, der damit das Geständnis Brussons und Cardillacs beglaubigt. Alle drei Geständnisse affirmieren die Verkopplung der Juwelenmorde mit dem Leben (der traumatischen Urszene) Cardillacs, ohne daß diese Zuordnung irgend fraglich würde. Sie wird allerdings derart ins Innere verlegt, daß sie bis an die Grenze des Unwahrscheinlichen und des Phantastischen reicht: Die im Vorgeburtlichen und im Medium mütterlicher Imagination gestiftete Mordlust Cardillacs ist als Motiv auf der Ebene kriminalistischer Detektion so viel wie kein Motiv: eben die bloße Lust. Der Möglichkeit (durch die Geheimtür) unerkannt zu bleiben, korrespondiert die geheime Lust als eigentliches Motiv: Nur wenn man von ihr weiß, kann man sie in Rechnung stellen.[26] Dem Untersuchungsrichter, der Olivier verdächtigt, ist daher kein Vorwurf zu machen: »Kein Richter in der Welt hätte anders gehandelt, wie la Regnie, bei solch entschiedenen Tatsachen.«[27] Zur

begehrte Geständnis ebenfalls väterliches Gebaren: »Redet zu denen, über die ihr urtheilen sollt, wie der Vater zu seinem angeschuldigten Sohn. Für die *Vaterstimme* ist nur der Unmensch taub, für die Stimme des *gefühllosen* Feindes ein jeder.«

Wenn Kittler, Detektiverzählung (Anm. 1), S. 210, in seiner Lektüre des ›Fräulein von Scuderi‹ diese neue Funktion einer modernisierten Justiz als Funktion der Mütterlichkeit beschreibt, vergißt er all diese Väter. Es geht in der strafrechtlichen Diskurstransformation um 1800 nicht darum, daß nur Mütter decodieren können, was Mütter encodieren (ebd.), sondern umfassender um die Kopplung von Verbrechen und Leben. Und gerade weil das Verbrechen als Produkt des Lebens gedacht wird, kann es, ja muß es, Vater oder Mutter gebeichtet werden. Das im Verbrechen verirrte Leben kehrt so zu seinem eigenen Ausgangspunkt zurück.

[25] Gerber, Verbrechensdichtung (Anm. 4), S. 81.

[26] Siehe hierzu Gerhard Neumann, ›Ach die Angst! die Angst!‹ Diskursordnung und Erzählakt in E.T.A. Hoffmanns Fräulein von Scuderi, in: Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse, hrsg. v. Roland Borgards und Johannes F. Lehmann, Würzburg 2002, S. 185-205, S. 200.

[27] Hoffmann, Scuderi (Anm. 13), S. 214. Zitatnachweise aus diesem Text im folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Text.

serapiontischen Wahrheit dieser Mordlust führt im Text nicht die kriminalistische Aufklärung, sondern nur das Geständnis.[28] Das Geständnis aber und die Detektion schließen sich aus. Zwar hat auch die Mordlust Cardillacs ihre Zeichen – sein auffälliges und aggressives Verhalten bei der Aushändigung der Steine (»Zeichen des tiefsten Verdrusses, ja einer inneren Wut« [S. 196]), seine »brennende Begierde« (S. 195) einerseits und seine Weigerung andererseits, für bestimmte Auftraggeber zu arbeiten, seine Preise, seine »grün funkelnde Augen« (S. 195), seine ungewöhnlich jugendliche Kraft,[29] »das krause rötliche Haupthaar« (S. 195) – aber all diese Zeichen, die der mit den Topoi der Schauerliteratur vertraute Leser unschwer als Zeichen des Bösen deuten kann, finden im Text keinen Detektiv.[30] Die Detektion bildet gerade die offene Leerstelle des Textes.

Was Hoffmanns *Scuderi* mit den Erzählungen der Spätaufklärung verbindet, ist die Kopplung zwischen Lebensgeschichte und Tat, die im Geständnis beglaubigt wird. Was Hoffmanns Novelle hingegen von diesen Erzählungen trennt, ist die narrative Anordnung des Erzählten, durch die auch für den Leser eine gewisse Unsicherheit über die richtige Zuordnung von Zeichen, Leben und Tat entsteht: Der Mord Oliviers an Cardillac nämlich – das muß die Scuderi erleben (und der Leser an ihr) – paßt nicht zu den Lebensumständen und den Lebenszielen Oliviers, wie diese aus der Perspektive der Aussage Madelons und Scuderis überprüfenden Nachforschungen und Ahnungen sich ergeben. Dem entgegen steht die Indizienkette und das nun doch plausible Motiv, das Desgrais für den Mord Oliviers an seinem Meister beibringen kann. Selbst sein Verdacht gegen Madelon als Mitwisserin ist im Rahmen dieser Geschichte plausibel motiviert. Und als die Scuderi in dem Verdächtigen dann noch denjenigen wiedererkennt, der ihre Kutsche überfiel, scheint sich auch ihr der Verdacht gegen Olivier zu bestätigen. Hier verfällt die Scuderi dem Horror der Undeutbarkeit, dem Horror des unlösbaren Widerspruchs zwischen der eigenen Welterfassung und dem Anschein der Dinge. Aber die Verunsicherung für den Leser dauert nur kurz und geht auch nicht tief, weil der Text das Nebeneinander von zwei gleichermaßen plausiblen Geschichten in einer Flut von miteinander kompatiblen Geständnissen auflöst. Gerade in der Insistenz der Erzählung auf die vielen Geständnisse gehen die Ansätze

[28] Vgl. hierzu auch Dohm, Scuderi (Anm. 4) passim.

[29] Vgl. die Texte ›Ignaz Denner‹ und ›Die Elixiere des Teufels‹, in denen jeweils jugendliche Kraft ein Hinweis auf den Teufelsbund ist.

[30] Vgl. hierzu Uwe Schadwill, Poeta Judex. Eine Studie zum Leben und Werk des Dichterjuristen E.T.A. Hoffmann, Münster und Hamburg 1993, S. 329, der sagt, daß die Erzählung »das Übersehen des Offensichtlichen selbst thematisiert.«

zum ›Krimi‹ wieder unter. So bleibt der Nukleus, der Vorschein gleichsam auf den ›Krimi‹ eine kurze Episode des Textes, die sich nicht der Figur einer Detektivin verdankt, sondern der narrativen Anordnung des Wissens.

## III

Die Kopplung von Lebensgeschichte und Verbrechen ist das narrative Modell der um das Geständnis kreisenden Kriminalerzählungen. Sie gehören, wie die Erzählungen Hoffmanns, weniger in die Vorgeschichte des Kriminalromans als vielmehr zur Gattungsgeschichte der Novelle.[31] Die Novelle, die bei Boccaccio und dann vor allem bei Margarete von Navarra einen Kasus und seine Regulierung behandelt, wird seit Ende des 18. Jahrhunderts zur Erzählung von Lebensgeschichten ausgeweitet. Die ›unerhörte Begebenheit‹ bleibt freilich integrierende Mitte, aber sie wird nun in Bezug auf die Lebensgeschichte erzählt.[32] Die Novelle nimmt die »vorpoetische[] Form der Fallbeschreibung«[33] auf, wie sie in den Magazinen der Erfahrungsselenkunde (Moritz) und den Archiven der Gerichte (Pitaval) gesammelt werden. Immer wieder wird in den Vorreden der gesammelten Kriminalnovellen die Schillersche Forderung nach der geschichtlichen Erforschung der Tat erhoben. Der Fall soll gerade so erzählt werden, daß das Unwahrscheinliche, Unerhörte und Abenteuerliche[34] des Falles als das Reale der *conditio humana* erscheint:

> Daher haben Kriminalgeschichten einen besondern Reiz für das Publikum, selbst dann, wenn sie nur eines verwegenen oder schaudervollen Verbrechens erwähnen; dieser Reiz und dieß Interesse wird aber erhöht,

[31] Es ist zum Erstaunen, wie unbekümmert in der Debatte um den Ursprung des »Kriminalromans« übersehen wird, daß alle Texte des 19. Jahrhunderts, die da besprochen werden, von Hoffmann und Kruse über Poe bis hin zu Doyle nicht Romane sind, sondern Novellen. Dieses Übersehen begünstigt geistesgeschichtliche Konstruktionen und verhindert die Analyse der Transformation von novellistischen Erzählmustern.

[32] Vgl. hierzu Hannelore Schlaffer, Poetik der Novelle, Stuttgart und Weimar 1993, S. 225. Anhand von Stifter etwa zeigt Schlaffer, wie die unerhörte Begebenheit (das sexuelle Faktum) noch immer die Novelle und eben hier die Lebensgeschichte etwa des Pfarrers aus dem Karr (Kalkstein) integriert. Es sind gerade die zunächst unverstanden bleibenden Zeichen, die auf die Begebenheit verweisen, die das ganze Leben des Pfarrers beherrscht. So ist die Begebenheit bestimmender Faktor einer Lebensgeschichte – oder aber die Lebensgeschichte bestimmender Faktor der Tat. Siehe ebd., S. 107-110.

[33] Schlaffer, Novelle (Anm. 32), S. 225.

[34] Vgl. den Titel der dreibändigen Sammlung von Christian Heinrich Spieß, Kriminalgeschichten voller Abentheuer und Wunder und doch streng der Wahrheit getreu, Drei Theile, Hamburg und Leipzig 1803-1804.

> wenn der Verbrecher entweder durch ein Zusammentreffen von kleinen Umständen fast unwiderstehlich zu einer Frevelthat hingerissen worden ist, wenn seine Handlungsweise uns tiefe Blicke in das Herz thun läßt, und sie einen sprechenden Kommentar zu dem Ausspruch der heiligen Schrift liefert: ›daß des Menschen Herz ein trotziges und verzagtes Ding ist.‹[35]

In diesem Sinne verstehen sich Kriminalnovellen als »ein Urkundenbuch, zum Belag einer philosophischen Theorie der Seelenkunde.«[36] Den Fall auf Seelen- und Lebensgeschichte zu beziehen, ist nicht nur die Erzählstrategie von (Kriminal-) Novellen, sondern auch die des Kriminalpsychologen: Die Kriminalpsychologie, wie Schaumann sie 1792 entwirft, fordert, der Richter solle »in das vorhergehende Leben desselben [des Inquisiten], so weit er kann, zurückgehen, und sich von allen Umständen und Verhältnissen, wo und wie genau es nur möglich ist, unterrichten.«[37] Und in einem Handbuch für »Justiz-Beamte und deren Gehülfen« heißt es: Der Inquisitor studiere »den Charakter des Inquisiten; und suche sich deswegen mit der Geschichte seines Lebens, seiner Erziehung u.s.w. bekannt zu machen.«[38]

Während Novellistik und Psychologie die Verkopplung von Fall und Leben betreiben und hierin beide sich in besonderem Maße und in wechselseitiger Ergänzung den Kriminalfällen zuwenden, so diskutieren die Juristen um 1800 im Thema der Zurechnung[39] vor allem den Augenblick der Tat, das heißt die Frage, ob dem Täter zur Zeit der Tat die Freiheit der

[35] Karl Müchler, Kriminalgeschichten. Ein Beitrag zur Erfahrungsseelenkunde, Bd. I, Berlin 1828, S. III/IV. Vgl. auch Schillers »Vorrede« der von ihm besorgten Übersetzung des Pitaval, in: Schiller, Werke und Briefe, Bd. 7: Historische Schriften und Erzählungen II, hrsg. v. Otto Dann, Frankfurt/M. 2002, S. 449-452, S. 451: »… so ist der Kriminalrichter im Stande, tiefere Blicke in das Menschen-Herz zu tun. Dazu kommt, daß der umständlichere Rechtsgang die geheimen Bewegursachen menschlicher Handlungen weit mehr ins Klare zu bringen fähig ist, als es sonst geschieht, und wenn die vollständigste Geschichtserzählung uns über die letzten Gründe einer Begebenheit, über die wahren Motive der handelnden Spieler oft genug unbefriedigt läßt, so enthüllt uns oft ein Kriminalprozeß das Innerste der Gedanken, und bringt das versteckteste Gewebe der Bosheit an den Tag.«

[36] Karl Müchler, Kriminalgeschichten. Aus älterer und neuerer Zeit. Ein Beitrag zur Erfahrungsseelenkunde, Neue Folge, Bd. I, Berlin 1836, S. III.

[37] Schaumann, Ideen (Anm. 24), S. 18.

[38] Heinrich Ernst Ferdinand Bolley, Theoretisch-praktische Anweisung zum Verfahren in Straf-Sachen, Stuttgart 1809, S. 137.

[39] Vgl.: Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewußtseinszustände seit dem 18. Jahrhundert, hrsg. v. Michael Niehaus u. Hans-Walter Schmidt-Hannisa, Frankfurt/M. 1998; Georg Reuchlein, Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E.T.A. Hoffmann und Georg Büchner, Frankfurt/M. 1985.

Entscheidung gegeben war.[40] »Auf die Beschaffenheit des Gemüthszustandes eines Angeschuldigten muß der Richter fortwährend ein genaues Augenmerk richten, und vorzüglich untersuchen, ob der Verbrecher *zur Zeit, als die That verübt worden,* mit Bewußtseyn gehandelt habe.«[41] Diese Frage aber, so zeigt etwa Karl von Grolman, ist auf der Ebene des Moments allein nicht beantwortbar, denn der unzurechnungsfähige Moment steht im Zusammenhang mit dem ganzen Leben des Täters. Die Schuldminderungsgründe, die allenthalben diskutiert werden, Trunkenheit, Raserei, Melancholie, Manie oder einzelne Affekte wie beispielsweise der Zorn, verweisen trotz ihrer Momentanität zurück auf das ganze Leben und alle anderen Taten des Inquisiten: »Das ich pflege mich zu erzürnen, daß ich nicht weiß, was ich thue, ist daher kein Entschuldigungsgrund, sondern vielmehr Beweis der höchsten Gefährlichkeit.«[42] Für diese gedankliche Volte wird die kantische Unterscheidung von Affekt und Leidenschaft herangezogen:[43] Während der Affekt von außen kommt, siedelt die Leidenschaft, als »Fertigkeit […] sich in eine gewisse Gemüthslage zu versetzen«,[44] im Innern des Täters: »Je weniger der Gemüthszustand in dem Inneren des Menschen, und je mehr er in den von ihm unabhängigen Umständen gegründet war, desto geringer ist die Zurechnung.«[45] Im Gegensatz zum Affekt paart sich die Leidenschaft mit Rationalität und Überlegung und deutet so auf einen größeren Grad der Gefährlichkeit hin.[46]

Beurteilt werden soll daher allenthalben nicht allein die Tat, sondern das Subjekt der Tat und seine »Gefährlichkeit«,[47] der Grad seiner »illegalen

[40] »Wer frey zu handeln unvermögend ist, bei dem findet kein Verbrechen, also auch keine Strafe statt.« Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten (1794), zit. n. Reuchlein, Zurechnungsfähigkeit (Anm. 39), S. 12.

[41] Preußische Criminalordnung von 1805, zit.n. Reuchlein, Zurechnungsfähigkeit (Anm. 39), S. 14.

[42] Karl Ludwig Wilhelm von Grolman, Ueber die Begründung des Strafrechts und der Strafgesetzgebung nebst einer Entwicklung der Lehre von dem Maaßstabe der Strafen und der juridischen Imputation, Reprint der Ausgabe Gießen 1799, Frankfurt/M. 1968, S. 149.

[43] Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, hrsg. und eingeleitet von Wolfgang Becker, mit einem Nachwort von Hans Ebeling, Stuttgart 1983, S. 193-194.

[44] Klein zit. n. Müllner, Vertheidigung des Johann Pfloksch aus Steingrimme, in: Zeitschrift für Criminalrechtspflege, 3, 1826, 5. Heft, S. 1-59, S. 52.

[45] Ebd.

[46] Siehe Grolman, Begründung (Anm.42), S. 149. Siehe auch Müllner, Pfloksch (Anm. 44), S. 51.

[47] Ebd., S. 145. Für P.J. Anselm von Feuerbach, Revision der Grundsätze und Grundbegriffe des positiven peinlichen Rechts, in zwei Tl., Tl. 2, Nachdr. der Ausg. Chemnitz 1800, Aalen 1966, S. 373, ist die Gefährlichkeit zugleich das Kriterium für die Strafbarkeit eines Verbrechers.

Stimmung«[48] und die Größe seiner »Verwilderung der Sitten«.[49] Ob eine Tat im Moment ihrer Ausführung im Zustand der Unzurechnungsfähigkeit verübt wurde oder nicht, bemißt sich nicht zuletzt danach, ob solche oder ähnliche Taten im Leben des Täters sonst noch vorkommen, ob sie Ausnahme oder Regel sind. So sehr der Moment als Schuldminderungsgrund in Anschlag gebracht werden kann, so sehr spricht seine Wiederholung für das Gegenteil. Man sieht, »daß, wenn gleich der Fehler der Erziehung, der Trunkenheit, der gewaltsam hinreißende Affekt etc. die einzelne That einigermaßen entschuldigen können, dennoch der eingewurzelte Fehler der Erziehung und die daraus entsprungene Gewohnheit eines illegalen Betragens so wie die Gewohnheit, sich zu betrinken, auf das heftigste zu erzürnen u.s.w. als Beweise einer hartnäckigen Verwilderung und daraus abzuleitender überaus großen Gefährlichkeit des Handelnden für die Zukunft zu betrachten seyen.«[50]

Gerade eine Strafzwecklehre, die nicht mehr auf Rache, sondern auf Prävention setzt, muß im Interesse der Zukunft die Vergangenheit erforschen. »Um auf die künftigen Handlungen einer Person schließen zu können, müssen wir sie als Naturwesen, oder, wie die Schule sagt, ihrem empyrischen Character nach, betrachten, müssen daher die Freiheit ganz aus dem Spiele lassen und sie blos nach ihren physischen Anlagen und Bestimmungen, nach ihrem Temperamente, ihrer Erziehung, ihren Neigungen, Begierden, Leidenschaften etc. durchforschen.«[51] Es müssen daher »verschiedene Nachforschungen über die Legalität seines [des Verbrechers, J.L.] früheren Verhaltens angestellt«[52] werden. So führt die Frage nach der Zurechnungsfähigkeit im Moment der Tat unter der Hand zur Frage nach dem Körper, dem Charakter, der Geschichte und dem Leben des Inquisiten überhaupt.

In Frage steht nicht nur der Moment der Tat, sondern zugleich die »Rationalität des Interesses«, das heißt »die innere Geschichte der Tat«,[53] und diese führt zurück zum Subjekt und seinem Leben. Michel Foucault hat in

[48] Ebd., S. 121.

[49] Ebd., S. 145.

[50] Ebd., S. 139.

[51] Feuerbach, Revision (Anm. 47), S. 137. Feuerbach arbeitet zwar noch deutlicher als Grolman an der strikten Trennung von Recht und Moral und gründet den Strafzweck auch nicht auf die Prävention, aber indem er das Kriterium der Größe der Strafbarkeit in der Größe der Gefährlichkeit des Verbrechers sieht (S. 373), so muß auch er die Verbrechenshandlung auf das Leben des Verbrechers beziehen: auf seine illegale Triebfeder und die Frage, wie eingewurzelt sie ist (S. 376), auf seine Leidenschaft und Gewohnheit (S. 393), seine Erziehung (S. 417), seinen Körper (S. 419), seine Geisteskräfte (S. 421) und die Art seiner Triebfedern (S. 430ff.). Zu Feuerbachs Verhältnis zur Präventionstheorie, siehe ebd., S. 440-443.

[52] Müllner, Pfloksch (Anm. 44), S. 27.

[53] Ebd., S. 33.

seinen *Vorlesungen über die Anormalen* gezeigt, wie das neue Strafrecht über die Bedingung der Zurechnungsfähigkeit hinaus die Rationalität des Interesses, also ein *Verstehen der Tat* als Grundlage für die Strafe, forderte.[54] Es gehören »deutlich oder undeutlich gedachte Zwecke zum Begriffe einer zurechnungsfähigen Handlung«.[55] Das Strafrecht zielt auf die »Kräfte«[56] und die »sinnlichen Triebfedern«,[57] die hinter den rechtswidrigen Handlungen vermutet werden. Die Frage der Zurechnungsfähigkeit entzündet sich nun gerade an den Fällen, in denen das Verbrechen anscheinend grundlos, das heißt unverständlich ist. Je besser das medizinisch-psychiatrische Gutachten plausibel machen kann, daß die Tat nicht zum Leben paßt, desto eher kann auf das Vorliegen einer ›amentia occulta‹ oder einer ›Wuth ohne Verkehrtheit‹ insistiert werden. Und je eher gezeigt werden kann, daß die Tat dem Subjekt und seinem Leben ähnlich ist, desto eher kann auf Zurechnungsfähigkeit erkannt werden. Bei dieser Frage, ob die Tat im Leben bereits vorgebildet ist oder aber im krassen Gegensatz zu ihm steht,[58] entschied dann oft nicht »der medizinische, sondern der moralische Befund«.[59] Hoffmann selbst war bekanntlich als Kammergerichtsrat mit dem Gutachten von Dr. Merzdorff zum Fall Schmolling befaßt, das für Unzurechnungsfähigkeit plädierte. Hoffmann wies das zurück, woraufhin der Psychologe Ernst Horn nun seinerseits das Gutachten Hoffmanns zurückwies und neuerlich auf Unzurechnungsfähigkeit erkannte.[60] Während die einen in Schmolling einen »bis dahin unbescholtenen Menschen«[61] sehen, der ein »von Natur weiches, wohlwollendes, frommes und zum Guten geneigtes Gemüth«[62] zeige und ein »durchaus gutmüthiger, und nach dem

[54] Michel Foucault, Die Anormalen (Anm. 22), S. 150. Siehe zum Zusammenhang von Hermeneutik und Kriminalpsychologie um 1800: Vf., Verstehen des Zorns. Zur Hermeneutik Schleiermachers und der Kriminalpsychologie um 1800, in: Krisen des Verstehens um 1800, hrsg. v. Sandra Heinen u. Harald Nehr, Würzburg 2004, S. 93-110.

[55] Müllner, Pfloksch (Anm. 44), S. 53.

[56] Feuerbach stützt seine ganze Psychologie auf eine Mechanik psychologischer »Energie und Kraft«. Feuerbach, Revision (Anm. 47), S. 286f. und passim.

[57] Ebd., S. 315.

[58] Foucault, Die Anormalen (Anm.22), S. 163-164 und S. 167.

[59] Reuchlein, Zurechnungsfähigkeit (Anm. 39), S. 39. Wie akribisch und zugleich wie moralisch die Gutachten dabei vorgehen, zeigt etwa das zweite Carus-Gutachten im Fall Woyzeck. Von der Geburt bis zur Zeit der Tat und darüber hinaus wird aufs genaueste jede Lebensstation daraufhin durchmustert, inwiefern ein etwaiger Wahnsinn bemerkbar ist. Siehe Georg Büchner, Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, München 1988, S. 631-646.

[60] Ernst Horn, Gutachten über den Gemüthszustand des Tobackspinnergesellen Daniel Schmolling, in: Archiv für medizinische Erfahrung im Gebiete der praktischen Medizin, Chirurgie, Geburtshülfe und Staatsarzneikunde, Berlin 1820, S. 292-367.

[61] Ebd., S. 322.

[62] Ebd., S. 323.

Grade seiner geistigen Bildung und Entwicklung fein fühlender Mann sei«,[63] bestreitet Hoffmann gerade die moralische Integrität Schmollings: »Für's erste ist sonst der moralische Character des Inquisiten nicht ohne Makel. Er war dem Trunk, der Wollust ergeben, und selbst die Lehne klagte über seine unordentliche Lebensart.«[64] Darüber hinaus konstruiert Hoffmann aus der Schwangerschaft des Opfers und den daraus für Schmolling entstehenden finanziellen Konsequenzen ein mögliches Motiv für die Tat,[65] die, so gesehen, durchaus zum Leben des Inquisiten paßt. So kann man das Leben des Täters einmal als Beweis für die moralische Integrität und die zu ihr nicht passende Tat (und die daraus abzuleitende Unzurechnungsfähigkeit) lesen, zugleich aber auch umgekehrt als Beweis dafür, daß die Tat gerade zum Leben des Täters sehr gut paßt (und er also für zurechnungsfähig zu halten ist).[66]

Während Hoffmann in der juristischen Sphäre sein Votum mit allem gebotenem Ernst und mit entschiedener Eindeutigkeit abgibt, beginnt er in der literarischen Sphäre mit einer solchen doppelten Lesbarkeit einer und derselben Lebensgeschichte zu spielen. Das tut er in seiner Novelle *Die Marquise de la Pivardiere*, denn sie erzählt ein Leben, das zugleich für und gegen die Tat spricht.

Von hier aus kann nun genau bezeichnet werden, worin die entscheidende literarische Innovation Hoffmanns im Rahmen dieser Diskurse besteht: Während die Kriminalnovellen die Lebensgeschichten der überführten und geständigen Täter schildern und die Juristen vorrangig die Lebensgeschichten überführter und geständiger Täter im Rahmen der Frage der Zurechnung und des Strafmaßes erörtern, also im Rahmen des *Rechtsfalles*, wird in Hoffmanns *Marquise de la Pivardiere* die Lebensgeschichte im Rahmen des *Kriminalfalls* thematisiert, also im Hinblick auf die Frage, was eigentlich geschehen ist und wer eigentlich der Täter ist.[67] »Nur

[63] Ebd., S. 357.

[64] E.T.A: Hoffmann, Gutachten über die Mordtat des Tabaksspinnergesellen Daniel Schmolling, in: ders., Juristische Arbeiten, hrsg. u, erl. v. Friedrich Schnapp, München 1973, S. 83-120, S. 114.

[65] Ebd., S. 113: »Er hatte für seine Lage beträchtliche Schulden. Er wurde deshalb gerade in der Periode vor der Ausführung des Verbrechens gemahnt. Er wußte, daß die Lehne schwanger war, daß er also in den Fall kommen würde, sie unterstützen zu müssen, statt daß er sonst von ihr zuweilen Geld erhielt.«

[66] Vgl. hierzu auch die treffenden Aussagen von Reuchlein, Zurechnungsfähigkeit (Anm. 39), S. 39ff.

[67] Zur Unterscheidung von Rechtsfall und Kriminalfall siehe ebd., S. 24. Der Rechtsfall betrifft die Frage, wie der überführte Täter zu behandeln sei (etwa welche Art der Strafe angemessen ist), der Kriminalfall dagegen betrifft die Frage, wer der Täter ist.

dann«, so schreibt Hoffmann im Schmolling-Gutachten, »wenn jemand einer That dringend verdächtig ist, wird es sehr in Anschlag kommen, in wie fern eine causa facinoris ermittelt, oder denkbar ist, oder nicht; bei völlig feststehender That kann es aber unmöglich darauf ankommen.«[68] Hoffmann interessiert das Leben als (gerade oft irreführendes) Verdachtsmoment bei der Aufklärung eines Falls: Und genau dies, die literarische Herauslösung der Lebensgeschichte und der lebensgeschichtlich begründeten Motivation aus dem Rechtsfall und ihre Überführung in die Erzählung des Kriminalfalls führt zur ersten Stufe des ›Krimi‹, das heißt zum Spiel mit der Zuordnung von Tat und Leben vor und mit dem Leser.

## IV

Der von der Forschung ziemlich unbeachtete Text *Die Marquise de la Pivardiere*[69] beginnt mit dem Gespräch einer Salongesellschaft über ein vor kurzem in Paris vorgefallenes Verbrechen: »Ein Mensch gemeinen Standes, namens Barré, hatte seine Braut zu später Abendzeit in das Boulogner Holz gelockt und sie dort, da er, ihrer überdrüssig, um eine andere buhlte, mit vielen Messerstichen ermordet.«[70] Der Mord ist Stadtgespräch und Anlaß zu moralischen Spekulationen auch im Salon der Duchesse

[68] Hoffmann, Juristische Arbeiten (Anm. 64), S. 116.

[69] Das liegt wohl vor allem an der lange herrschenden, aber kaum irgendwo argumentativ begründeten Geringschätzung der Erzählung. Siehe hierzu den Kommentar von Hartmut Steinecke in E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820, hrsg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 1985, S. 1135. Die erste eingehendere Interpretation stammt aus dem Jahr 1983: Hans Toggenburger, Die späten Almanach-Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, Bern u.a. 1983, S. 146-161; Toggenburger versucht die Geschichte aufzuwerten, indem er sie nicht als Kriminalerzählung, sondern als psychologische Erzählung liest. Daß der Clou des Textes in der Kombination von beidem liegt, entgeht ihm. Dann folgen: Hartmut Mangold, Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann, Wiesbaden 1989, S. 195-211, ein sehr eingehendes Close-reading, das dem Motiv der Vertauschung von Wahrheit und Lüge nachgeht, und schließlich: Tobias Witt, Die Generationen am Ende der Goethezeit. Zu E.T.A. Hoffmanns »Die Marquise de la Pivardiere« und Wilhelm Hauffs »Die Sängerin«, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 32, 1999, S. 1-17; Witt konzentriert sich wie Toggenburger allein auf die psychologische Geschichte und situiert sie vor dem Hintergrund des goethezeitlichen Diskurses über Geschlechterdifferenz, Paarbildung und Generationenfolge.

[70] E.T.A. Hoffmann: Die Marquise de la Pivardiere (Nach Richers Causes célèbres), in: ders., Poetische Werke in sechs Bänden, Bd. 6: Meister Floh, Briefe aus den Bergen, Letzte Erzählungen, Berlin 1958, S. 237-275, hier S. 237. Ich zitiere den Text im folgenden nach dieser Ausgabe mit Seitenangaben direkt im Text.

d'Aiguillon. Diese behauptet, »daß nur heillose Vernachlässigung des Unterrichts und der Religiosität bei dem gemeinen Volk Verbrechen erzeuge, die den höhern, in Geist und Gemüt gebildeten Ständen fremd bleiben müßten« (S. 137). Diese aufklärerische These wird allerdings im unmittelbaren Fortgang des Gesprächs widerlegt, da der Graf von St. Hermine zu berichten weiß, daß Barré trotz niedrigem Stand nicht nur eindeutige Kennzeichen des Unterrichtetseins zeigt und überdies Geige spielt, sondern darüber hinaus auch alle religiösen Pflichten vorbildlich erfüllt.[71] Die Gesellschaft hat nun aber keine Zeit, diese Information mit der geäußerten Verbrechenstheorie in Zusammenhang zu bringen, da der Graf von St. Hermine nun seinerseits – als weiteres Beispiel für die Fälschlichkeit des Anscheins und für vorschnelle Hypothesen über Verbrecher – mit einem Verbrechensfall aufwartet: »Ein Mann, den ich hochschätze, der sich in meinem Regiment stets tapfer, mir innig ergeben bewies, der Marquis de la Pivardiere, ist vor drei Nächten auf die grausamste Weise in seinem Bette ermordet worden« (S. 238). Schnell wandelt sich die allgemeine Empörung über die Untat in das Mitleid mit der hinterbliebenen Ehefrau, der Marquise de la Pivardiere, »deren strenge Tugend« allen Anwesenden »als Muster« (S. 239) bekannt ist. Und genau in diese emotionale Wendung der Meinungen hinein plaziert der Graf nun die Pointe seiner ihn selbst zutiefst erschütternden Geschichte: »Und diese geistreiche tugendhafte Frau, die Zierde der ersten Zirkel in Paris, diese war es, die ihren Gemahl erschlug mit Hilfe ihres Beichtvaters, des verruchten Charost!' –« (S. 239). Das Gespräch der Adelsgesellschaft über Verbrechen und ihre Erwartbarkeit bzw. Erklärbarkeit mündet so in ein Desaster der Desorientierung, die Anwesenden verstummen in »Entsetzen« (S. 239).

Das Perfide und Geniale des Hoffmannschen Textes ist nun, daß der Leser, der den jeweiligen Umschwung der emotionalisierten Meinung zunächst aus sicherer Entfernung beobachten kann, durch die Konstruktion des Textes mit in die Desorientierung hineingezogen wird. Die Geschichte über die Mörderin Franziska Margarete Chauvelin, die Marquise de la Pivardiere, die nun ja erst beginnt, liest der Leser im Wissen um das von ihr begangene Verbrechen und ihre dazu im Widerspruch stehende große Tu-

[71] Dies ist ein Topos vieler aus den »Gerichtsakten gezogener« Kriminalerzählungen. In Müchlers Kriminalgeschichten (Anm. 15) etwa wird immer wieder darauf hingewiesen, daß der spätere Verbrecher eine gute Erziehung und Religionsunterweisung genossen habe. Derselbe Müchler behauptet allerdings 30 Jahre später auch das Gegenteil: »Viele Verbrechen werden vielleicht ganz unterbleiben, oder doch weit seltner verübt werden, je mehr man für die Belehrung der untern Volksklassen sorgt und je mehr überhaupt das Reich des Wahnes und der Finsterniß zerstört wird.« Müchler, Kriminalgeschichten (Anm. 35), S. V. So stehen sich nicht nur in Hoffmanns Text zwei Verbrechenstheorien gegenüber.

gend. Man liest die Geschichte nach dieser Exposition als Geschichte einer lebensgeschichtlichen Erklärung des augenscheinlich Unvereinbaren: wie eine tugendhafte Frau zur Mörderin wird, oder: wie eine Mörderin dennoch tugendhaft sein kann. Damit spielt der Hoffmannsche Text auf die vielen Sammlungen von Verbrechensfällen und Kriminalgeschichten der Aufklärung an, die – wie zum Beispiel Meißner in seinen Skizzen – diese Gleichzeitigkeit des vordergründig Unvereinbaren schon in ihren Titeln versprechen. Zum Beispiel: »Blutschänder, Feueranleger und Mörder zugleich, den Gesetzen nach, und doch ein Jüngling von edler Seele.«[72] Tugend und Laster bilden nicht eine exklusive Opposition, vielmehr verfließen sie unmerklich ineinander. Entsprechend dem historischen Stand des Strafrechts und der Kriminalpsychologie werden wir daher auch mit der Lebensgeschichte (und der Seelengeschichte) der Marquise bekannt gemacht. Und diese Seelengeschichte läßt den Mord an ihrem Gatten in hohem Maße plausibel und verständlich erscheinen. Insofern widerspricht die Binnengeschichte der Annahme der verstummten Adelsgesellschaft, gemäß der ja die Marquise als ein Muster der Tugend einer solchen Tat für unfähig gehalten wird. Die Geschichte stellt darüber hinaus der These von der Duchesse vom mangelnden Unterricht und von mangelnder Religion bei geringen Ständen die modernere These der *Sozialisation* gegenüber. Es sind nicht die fehlenden moralischen und religiösen Vorschriften bei gemeinen Ständen, sondern bestimmte Erfahrungen in der Kindheit, die zum Verbrechen führen. Und zwar vor allem dann, wenn diese Sozialisationsgeschichte von der Zerstörung des Lebensnervs modernen Glücks erzählt: von der Bedingung der Möglichkeit von Sexualität und Liebe.

Aus offensichtlich egoistischen Motiven will der früh verwitwete Vater durch seine Erziehung alle weiblichen Charaktereigenschaften bei seiner Tochter ausmerzen. Er verhindert jeden positiven Einfluß von Frauen auf seine Tochter und sorgt dafür, daß »Franziskas notwendigste weibliche Bedienung aus geckenhaften Dingern bestand, die er dann als Scheubilder des Verkehrten weiblichen Sinns aufstellte« (S. 239-240). Das Ergebnis dieser Erziehung ist ein doppeltes: Einerseits kann er trotz der Verneinung des Weiblichen und der »viel zu gelehrten Bildung, […] die sonst nur zu leicht das innerste, eigentliche Wesen des Weibes zerstört« (S. 240), ihre Anmut und Liebenswürdigkeit nicht völlig unterdrücken. Das Weibliche, »der Mutter Erbteil« (S. 240), trotzt seiner Zerstörung. Andererseits hat der Vater aber die Fähigkeit der Tochter, Männer zu lieben, unwiederbringlich zerstört. Wann immer sich ihr Herz einem Mann nähern will, »trat ihr

[72] Meißner, Skizzen (Anm. 18).

plötzlich der fratzenhafte Popanz eines verliebten Weibes vor Augen, den der Vater herbeigezaubert, und der Schreck, die Furcht vor dem Scheubilde tötete jedes Gefühl der Liebe im ersten Aufkeimen« (S. 241). Die Theorie des Vaters von der Liebe als einem »bösen Prinzip« (S. 242) hat sie gänzlich durchdrungen. Die einzige Liebeserfahrung, die sie dennoch mit 16 Jahren gemacht hat, hat sie niedergekämpft und verdrängt – und der Vater sorgte mittels eines gefälschten Briefes dafür, daß der entsprechende Mann, ihr späterer Beichtvater Charost, sich resigniert ins zölibatäre Klosterleben zurückzog. Trotz dieser einen tiefen und traumatischen Liebeserfahrung bleibt die Marquise in ihrem Denken und Fühlen an das Gesetz des Vaters gebunden. So heiratet Franziska aus rein lebenspraktischen Gründen nach dem Tod des Vaters den Marquis de la Pivardiere, da sie in ihm »viel Ähnliches mit ihrem Vater zu finden« (S. 246) glaubt, da auch er »gleichgültig gegen das Leben« (S. 246) scheint und »es ihm nie eingekommen, den feurigen Liebhaber zu machen« (S. 247). Der »von Gläubigern verfolgte Marquis« (S. 247), »schlau genug, einzusehen, worauf es ankomme, um sie für sich zu gewinnen« (S. 246), spielt ihr die Überzeugungen des Vaters als seine eigenen vor. Als Opfer ihres Vaters wird die Marquise nun auch Opfer des Marquis. Die Ehe der beiden, auf Ökonomie und Konvenienz gebaut, funktioniert eine Zeitlang als kastriertes Glück.

Dann jedoch trifft die Marquise in ihrem neuen Beichtvater den ehemaligen Geliebten wieder und erfährt vom gefälschten Brief des Vaters: »Es ging ihr auf, daß ihr Vater, dessen ganzes Sein und Wesen ihr stets die tiefste Ehrfurcht eingeflößt, dessen Lebensweisheit ihr die einzige Norm ihres Denkens, ihres Handelns gegeben, daß eben dieser Vater das böse Prinzip gewesen sei, das sie um ihr schönstes Glück betrogen« (S. 253). Im Lichte dieses Wissens erscheint ihr nun der Marquis als Vollender des vom Vater begonnenen Zerstörungswerks. Und als sie nun noch erfährt, daß der Marquis sie betrügt, geht ihre Verbitterung in »den entschiedensten Haß über« (S. 255), den sie »in den Ausbrüchen des heftigsten leidenschaftlichen Zorns« (S. 256) auch überall ausspricht. »Ihn sah sie für den an, der bestimmt gewesen, das zu vollenden, was der Vater begonnen, nämlich ihr Lebensglück zu zerstören« (S. 255). Das Bewußtsein eines derart irreversibel zerstörten Lebensglücks führt bei der Marquise zu Haß und Zorn, die ein Verbrechen wohl plausibel machen. Die Lebensgeschichte liefert fraglos eine »causa facinoris«.[73] Immerhin kündigt die Marquise an, daß sie »jedes Mittel ergreifen würde, ihn [den Marquis, J.L.] aus dem Schloß Nerbonne zu entfernen.« (S. 256) Und als der Marquis von seiner Reise wie-

[73] Vgl. das in Fußnote 68 belegte Zitat.

derkehrt und die Marquise ihn zur Rede stellt, droht sie ihm coram publico: »Bald wirst du erfahren, was eine Frau meiner Art bei solcher Schmach zu beginnen vermag!« (S. 259). Am nächsten Morgen ist der Marquis verschwunden, und die Marquise wird aufgrund entstehender Gerüchte über eine Untat und der Aussage ihrer Tochter, sie habe ihre Mutter blutige Tücher waschen sehen, angeklagt.

So führt der Text, der ausgegangen war vom Entsetzen angesichts eines Verbrechens einer tugendhaften Frau, über die Erzählung ihrer Sozialisationsgeschichte bis hin zu den Affekten von Wut und Haß auf Vater und Ehemann, die den Mord an letzterem als plausibel erscheinen lassen. Der Mord allerdings, und das ist das Thema des zweiten Teils der Erzählung, hat überhaupt nicht stattgefunden. Einzelne Zeugen, die öffentliche Meinung und auch die Justiz erweisen sich als Instanzen, die permanent Verbrechen *phantasieren*. Der Leser wird jedoch zunächst mit all jenen Zeugenaussagen und Indizien konfrontiert, die im Zusammenhang Wirklichkeitseffekte erzeugen und die Phantasie des Verbrechens plausibilisieren. Der Leser wird hineingenommen in den Prozeß der Detektion und in die Frage: War sie es oder war sie es nicht? Einerseits hat der Leser durch den auktorialen Erzähler ein besonderes Wissen über das Vorleben der Inquisitin, das in etwa einem psychologischen Gutachten entsprechen würde. Andererseits wird er in Bezug auf die Aufklärungsarbeit des Falles durch die Justiz nur immer auf der Höhe des Wissens der Untersuchungsinstanz gehalten, die auch für die Beteiligten des Geschehens die Grenze des Wissens bildet: Er erfährt das Verhalten der Marquise am nächsten Morgen, ihre Flucht, die Aussagen der Tochter und dreier Zeugen, die Überlegungen der Freunde und die für die Verteidigung zentrale Tatsache der noch immer fehlenden Leiche. So wird der Leser mit hineingenommen in die Frage nach der Bewertung einzelner Indizien und Zeugenaussagen. Das beginnt damit, daß die Tochter die Mutter beim Waschen blutiger Tücher gesehen haben will und geht damit weiter, daß eine Magd der Marquise behauptet, den Mord mit angesehen zu haben, und ihn in allen blutrünstigen Details und Wutdialogen beschreibt: »Da schrie der Marquis in voller Verzweiflung: ›Grausames Weib, kann dich denn nichts rühren? Kann deinen Haß denn nichts versöhnen, als mein Blut? – Nie sollst du mich wiedersehen, alle Ansprüche gebe ich auf, nur schenke mir mein Leben!‹ ›Vollendet!‹ rief die Marquise noch einmal, indem die Wut der Hölle aus ihren Augen blitzte. Nun warfen sich alle drei, Charost und die beiden Männer, über den Marquis her und versetzten ihm mehrere Stiche. Als sie endlich von ihm abließen, röchelte er noch; da riß die Marquise dem einen der Mörder den Säbel aus der Hand, stieß ihn dem Marquis in die Brust und endete seinen Todeskampf« (S. 262-263).

Mit dem »Haß« und der »Wut der Hölle« knüpft die Aussage der Zeugin einerseits nahtlos an jenen lebensgeschichtlich begründeten »entschiedensten Haß« auf den Marquis an, den die Marquise »bei jeder Gelegenheit auf das lebhafteste« (S. 256) auch ausspricht. Aufgrund der Lebensgeschichte ist der Leser geneigt, sich der Mordphantasie anzuschließen. Andererseits erscheint diese Szene, in der der Haß auf den Marquis in die schiere Wut auf den nicht und immer noch nicht sterben wollenden Körper umkippt, ausgesprochen gut erfunden: ist doch der Thrill einer Retardierung des Sterbens deutliches Zeichen der Fiktion.

Der Leser ist in dieser detektorischen Passage des Textes in Bezug auf das Wissen zur Aufklärung der Tat in einer paradoxen Position. Einerseits kennt der Leser im Gegensatz zum Untersuchungsrichter die innere Lebensgeschichte der Marquise. Und er muß vermuten, daß sie ihm vom Erzähler nur deswegen erzählt wurde, um den Mord einer als tugendhaft geltenden Frau plausibel zu machen. Aber andererseits weiß er trotzdem nicht, ob sie es war oder nicht und was von den Zeugenaussagen zu halten ist. Von dieser Dopplung aus Wissen und Nicht-Wissen heraus beobachtet der Leser nun all jene Fakten und Zeichen, die der Erzähler ihm präsentiert und deren Deutung er ihm zugleich vorenthält: er muß selbst entscheiden, ob ihr Leben für oder gegen die Tat, für oder gegen die Plausibilität der Zeugenaussagen spricht. Damit versetzt Hoffmann die übliche kriminalpsychologische und kriminalnovellistische Kopplung von Lebensgeschichte und Tat in die Schwebe eines Spiels.

Das erkennt man auch, wenn man Hoffmanns Text mit seiner Vorlage vergleicht: Hoffmann rekurriert, wie der Titel schon verrät, auf eine Geschichte, die sich im von Richer bearbeiteten »Pitaval« findet.[74] Die sehr lange Geschichte mit dem Titel *Geschichte des Herrn von la Pivardière* kreist um das Kuriosum, »daß hier über *einen* Gegenstand zu gleicher Zeit zwei einander ganz entgegengesezte Untersuchungsprozesse geführt wurden. Der eine war die Folge einer vom Fiskal angebrachten Klage wegen Ermordung des Herrn von la Pivardiere, der andere hingegen gründete sich auf den Parlamentsbefehl vom 18 September 1697, und betraf den Beweis, daß der nämliche Herr von la Pivardiere noch lebe.«[75] Während das eine Gericht den Beweis der Ermordung führen will und hierzu Zeugen-

[74] Die Vorlage findet sich z.B. in der deutschen von Friedrich Schiller herausgegebene Bearbeitung des Pitaval: Geschichte des Herrn von la Pivardière. In: Friedrich Schiller: Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Nach dem Französischen Werk des Pitaval durch mehrere Verfasser ausgearbeitet und mit einer Vorrede begleitet herausgegeben von Schiller, Tl. 3, Jena 1793, S. 103-235.

[75] Ebd., S. 140.

aussagen manipuliert, will das andere Gericht beweisen, daß der Ermordete noch lebt. Dieser Umstand gründet sich einerseits auf Zuständigkeitsstreitigkeiten der verschiedenen Gerichtsbarkeiten und Gerichtsinstanzen, die in ellenlangen Passagen ausgeführt werden, und andererseits darauf, daß zunächst für beide Versionen Beweise bzw. Aussagen vorzuliegen scheinen: »Es war ebenso gefährlich zu glauben, daß la Pivardiere ermordet sei, als daß er noch lebe.«[76] Das Thema bei Pitaval ist dann am Ende die Frage, »wie es möglich war, Beweise zu einem Verbrechen zu finden, das niemals begangen worden war.«[77] Hoffmann nimmt diese Frage auf. Aber er bezieht sie nicht allein auf das Zustandekommen der irreführenden Zeugenaussagen bzw. auf die Verhörmethoden der Untersuchungsrichter und auch nicht auf die Kompetenzstreitigkeiten zweier Gerichte. Hoffmann macht aus zwei Prozessen einen und bezieht die doppelte Lesbarkeit des Falles nicht auf die Frage nach Leben oder Tod des Opfers, sondern auf die Lebensgeschichte der vermeintlichen Täterin, für die es in der Vorlage keine Entsprechung gibt. Bei Pitaval ist die Marquise eine streitbare Frau, die einen Parlamentsbefehl an das Gericht zu Romorantin durchsetzt, gerichtlich zu erweisen, daß der Marquis noch lebt, so daß das Kuriosum zweier sich bekämpfender Gerichtsinstanzen entsteht.[78] Bei Hoffmann ist die Marquise eine zerstörte Frau, die zwar den Mord an ihrem Ehemann leugnet, sich aber gleichwohl vor Gericht eines Verbrechens anklagt. Die lebensgeschichtlich vertiefte Motivation für einen Mord an ihrem Ehemann zieht – durch die narrative Anordnung des Wissens – den Leser mit in den falschen Verdacht hinein.

Daß die narrative Anordnung des Erzählten eine Irreführung impliziert, wird dem Leser spätesten bewußt, als der vermeintlich Ermordete wieder auftaucht. Die Gerüchte über den als Gespenst zurückgekehrten Marquis, der den Untersuchungsrichter Bonnet in den Tod getrieben hat, erweisen sich jetzt als Phantasieprodukt der Justiz. Die geradezu lächerlich wirkenden Anstrengungen, die die Justiz dann unternimmt, um die Identität des Marquis festzustellen, und ihre Unfähigkeit, ihren Verdacht aufzugeben, ermöglichen dem Leser nun, Distanz zu ihr und auch zur eigenen Lesart der Lebensgeschichte der Marquise als Mörderin zu gewinnen. Ab hier geht der Text von der Detektion, in der auch der Leser im Unsicheren über die Deutung der Zeichen und Reden und Lebensgeschichten gelassen wird, über zur Reflexion darüber, wie in dieser Phase Deutungsprozesse ablaufen.

[76] Ebd., S. 212. Die Schreibweise des Namens Pivardiere ist bei Schiller uneinheitlich, im Titel und der Kopfzeile steht *Pivardière,* im Text dagegen *Pivardiere.*

[77] Ebd., S. 218.

[78] Ebd., S. 125-126.

Hoffmann, das ist meine These, problematisiert mit dieser Geschichte die moderne täterstrafrechtliche Beziehung des Verbrechens zur Lebensgeschichte, das heißt den Versuch in ihr das Verbrechen bereits zu finden. Dies geschieht vor allem über die narrative Verteilung des Wissens. Am Anfang weiß der Leser, daß die Marquise eine Verbrecherin ist, und in diesem Lichte erscheint ihm ihre Lebensgeschichte als Begründungsgeschichte für die Tat. Sie entspricht gewissermaßen dem psychiatrischen Gutachten, wie Foucault es in *Die Anormalen* beschreibt. Am Ende hingegen weiß der Leser, daß gar kein Mord geschehen ist. Der Leser muß erkennen, daß er aufgrund der narrativen Anordnung die Lebensgeschichte der Marquise als die Lebensgeschichte einer Mörderin gelesen hat und daß er sich daher zunächst auf der Seite derer befindet, die ein Verbrechen phantasieren.

Hoffmann beschreibt immer wieder radikale Umschwünge der Meinung und zieht auch den Leser in diese hinein: Empörung und Verdammung der Marquise wechselt mit Triumph und Verehrung. Das zeigt sich nicht nur in der Salongesellschaft am Anfang, sondern auch am Ende: »Ganz Paris, das von der Untat der Marquise erfüllt gewesen, feierte jetzt ihren Triumph, und gerade diejenigen, die sie am schonungslosesten verdammt hatten, erschöpften sich jetzt in dem übertriebensten Lob« (S. 274). Hoffmann zeigt so eine völlig emotionalisierte und ins Phantastische führende Umgangsweise mit *Mustern der Plausibilisierung*. Gesellschaft und Justiz erweisen sich als Organe der Phantasie, sie erzeugen permanent Narrationen und Phantasien von Verbrechen. Damit trifft auch auf die *Marquise de la Pivardiere* zu, was Hoffmann zu seiner Verteidigung des *Meister Floh* anführt: Er habe den Gang des *Meister Floh* genutzt, um »zwei der größten criminalistischen Mißgriffe ins Licht zu stellen; einmal wenn der Inquirent ohne den Thatbestand des wirklich begangenen Verbrechens festzustellen, auf gut Glück hineininquiriert, zweimal, wenn sich in seiner Seele eine vorgefaßte Meinung festsetzt, von der er nicht ablassen will, und die ihm allein zur Richtschnur seines Verfahrens dient.«[79] Man kann beide Mißgriffe zusammenfassen. Auf gut Glück und mit vorgefaßter Meinung: in beiden Fällen dominiert die Phantasie. Während es im *Meister Floh* um eine Entführung geht, die gar nicht stattgefunden hat, so in der *Marquise* um einen phantasierten, aber nicht wirklich begangenen Mord. Es geht dabei allerdings nicht allein um Justizkritik, denn an der Produktion von Phantasien sind mehrere Instanzen beteiligt:

1. Der Leser glaubt (zumindest eine Zeit lang) an den Mord, weil ihn die narrative Verteilung des Wissens hineinlockt in die Falle eines Kurzschlus-

[79] E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel, Dritter Band: Amtliche Briefe, Dokumente, Generalregister, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1968, S. 259.

ses zwischen Leben, Affekt und Tat. Aber: der lebensgeschichtlich plausible abgrundtiefe Haß auf den Ehemann, das ist die narrativ arrangierte Erfahrung für den Leser, ist noch nicht die Tat. Man kann die Lebensgeschichte der Marquise ja auch – ebenso plausibel – umgekehrt lesen, als Beweis ihrer Unschuld. So sagt die Marquise selbst: »denn betrachte man ihr ganzes Leben, ihre Sinnesart, so sei es Wahnsinn, sie solch einer gräßlichen Tat für fähig zu achten« (S. 264).[80] Hoffmann bekräftigt so »das Prinzip des Tatstrafrechts, mit dem sich ein Täterstrafrecht oder eine Gesinnungsjustiz nicht vereinbaren lassen.«[81]

2. Die Gesellschaft phantasiert und glaubt unglaubliche Verbrechensgeschichten, weil sie auf Lüge, Verstellung und Heuchelei basiert und daher hinter dem Schein von Recht und Tugend immer das Verbrechen für wahrscheinlich hält. Die Gesellschaft und ihre Kommunikation lebt vom Reden und Für wahr halten von Verbrechen, sie erwartet permanent das Unerwartete, sie lebt von der Normalität des Normbruchs, von der Normalität der Ausnahme. Mit besonderer Leichtigkeit kann sie daher von einer Verbrechensgeschichte (in der der Marquis das Opfer ist) zur nächsten übergehen (in der der Marquis der Täter ist).[82] Subjekt dieser emotionalisierten Umschwünge sind dabei sowohl das Volk, das sich gerade aufgrund der standhaften Leugnung der Marquise provoziert fühlt, und daher ihr Schloß in Schutt und Asche legt (S. 265), als auch die adlige Gesellschaft, für die die Marquise ein Spielball für den Wechsel von Verehrung und Verdammung ist.

3. Die Justiz dagegen ist besonders hartnäckig in ihren narrativen Phantasiebildungen. In zweifacher Hinsicht ist sie Organ der Phantasie: Der Untersuchungsrichter Bonnet erzeugt aufgrund seiner »vorgefaßten Meinung«, durch scharfe Befragung und psychische Druckmittel jene Zeugenaussagen, die er haben will. Aufgrund nicht zuletzt einer persönlichen Feindschaft zur Familie Charost geht Bonnet davon aus, daß die Marquise und Charost ein Verhältnis haben und konstruiert von hier aus

[80] Dasselbe Argument bringt auch der unschuldige Verdächtige Andres im Nachtstück Ignaz Denner: »Ihr habt mich ja gekannt von früher Jugend her; wie sollte ich, der ich niemals Unrechtes getan, solch ein abscheulicher Bösewicht geworden sein?« E.T.A. Hoffmann, Ignaz Denner, in: ders., Werke (Anm. 70), Bd. 2, S. 446.

[81] Ulrich Mückenberger, Phantasie und Gerechtigkeitssinn. Der Dichter und Jurist E.T.A. Hoffmann, in: Neue Rundschau 100, 1989, Heft 2, S. 163-186, S. 173. Ähnlich auch Reuchlein, Zurechnungsfähigkeit (Anm. 39), S. 22-33. Siehe auch Alfred Hoffmann, Leben und Arbeit eines preußischen Richters, Baden-Baden 1990, S. 75. Anders dagegen Gisela Gorski, E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi, Stuttgart 1980, S. 19.

[82] »Der Graf von Saint Hermine, der den ermordeten Marquis de la Pivardiere als einen rechtschaffenen, tapferen Mann bedauert, erklärte jetzt, da er lebe, daß er ein großer Taugenichts sei, der der gerechten Strafe nicht entgehen werde.« (S. 274)

eine Geschichte, die dann nur noch im Mord enden kann. Auch im *Majorat* führte die Phantasie Theodors, mit Seraphine in verbotenem Verhältnis zu stehen, zur Phantasie eines Mordes.[83] So erzeugt eine Phantasie (Ehebruch) die andere (Mord) und beide stützen sich wechselseitig. Bonnet wird selbst Opfer dieser Phantasie, da er so von ihr überzeugt ist, daß er den realen Marquis nur noch als Gespenst und sich als wahnsinnig ansehen kann. Doch auch nach dem Tod des Bonnet und nach dem Auftauchen des Marquis hält die Justiz an der Mordphantasie erstaunlich lange fest. Hat sie zunächst einen Mord ohne Opfer konstruiert, so weigert sie sich lange, den Marquis als solchen zu identifizieren, mithin sich von der Mordgeschichte zu lösen. So phantasiert sie lieber Doppelgängergeschichten, an deren Produktion wiederum die Zeugen beteiligt sind, da sie den Marquis – wiederum zur Erhaltung der eigenen Version vom mitangesehenen Mord und aus Angst vor Bonnet – durchaus nicht als diesen erkennen wollen. Immer wieder geht es darum, daß die Phantasie mit ihren narrativen Konstruktionen die Wahrnehmung der Wirklichkeit strukturiert. Am Schluß steht daher, nachdem die Phantasie vom Mord an dem Marquis endgültig abdanken muß, ein Prozeß, den die Justiz gegen sich selbst – als Organ der Phantasie – führen muß. Der Prozeß wird zwar gegen die Zeugen geführt, denn sie mußten »falsch Zeugnis abgelegt haben«: »Wer hätte beide nicht der Arglist und Bosheit anklagen sollen, und doch waren sie unschuldig!« (S. 271) Aber letztlich erweisen sich die brutalen Verhörmethoden Bonnets als die eigentlichen juristischen Phantasieproduzenten. (S. 273) Am Ende hat die Justiz kein Verbrechen aufgeklärt, sondern nur über sich selbst als katalysatorisches Organ von Verbrechensphantasien.

4. Die Angeklagte Marquise selbst schließlich phantasiert einen Mord, allerdings nicht den an ihrem Ehemann, sondern den an ihrem einstigen Geliebten. In der Beichte halluziniert sie, »einen Jüngling ermordet, dann aber Untreue an ihrem Gemahl verübt« (S. 249) zu haben. Immer wieder klagt sie sich im folgenden – trotz der Leugnung des Mordes an ihrem Mann – eines Verbrechens an, und das auch vor Gericht. Bei der Gegenüberstellung mit Charost ruft sie aus: »Nein, nein, ich sterbe schuldig. O mein Vater! Ihr hattet recht, weltliche Rache ergreift die Verbrecherin!« (S. 266). Und ganz am Schluß betont sie noch einmal, daß ihr Begriff des Verbrechens sich nicht auf den Bruch irdischer Gesetze bezieht, sondern auf das Gesetz des Vaters: »Ach, ich liebte ihn, – ich liebte ihn noch, als er zu mir trat, ein Bote des Himmels, mich zu versöhnen mit der ewigen Macht; und diese Liebe, nur diese Liebe war mein Verbrechen!« (S. 274).

[83] E.T.A. Hoffmann, Das Majorat, in: ders., Werke (Anm. 70), Bd. 2, S. 599/600.

Während also der Leser, die Gesellschaft und die Justiz einen Mord am Ehemann phantasieren, der aus verschiedenen Gründen seine Plausibilität bezieht, phantasiert die Marquise einerseits einen Mord (an der Liebe) und andererseits ein Verbrechen (der Liebe), das seine Plausibilität aus ihrer auch durch Haß und Wut nicht zerstörbaren Gebundenheit an das Gesetz des Vaters bezieht. Die Sozialisationsgeschichte (und das psychiatrische Gutachten) läßt sich doppelt lesen: zum einen läßt sie den auf Wut und Haß basierenden Mord an ihrem Ehemann als nachvollziehbar erscheinen, als »causa facinoris«, zum anderen belegt sie, daß es »Wahnsinn« wäre, der Marquise diesen Mord zu unterstellen. So bleibt bei aller sozialisatorischer Bedingtheit des Handelns der Marquise die Frage nach Mord/nicht Mord kontingent und aus der Lebensgeschichte nicht oder allenfalls im nachhinein deduzierbar.

## V

Der Text *Die Marquise de la Pivardiere* funktioniert über die Erzeugung und Reflexion von Verbrechensphantasien und der mit ihnen verbundenen Konstruktion von plausiblen Geschichten. Zwischen der Mordtat, die phantasiert wird, und der Lebensgeschichte, die sie begründet und zugleich ausschließt, steht – als Mittelachse – der Affekt. Wut und Haß auf den Marquis entspringen der Sozialisationsgeschichte und führen – vermeintlich – zur Tat. Das Perfide der Geschichte liegt darin, daß die Justiz, die – ganz gemäß des alten Strafrechts – aus den Zeugenaussagen als Indizien eine Geschichte konstruiert und angesichts des verweigerten Geständnisses der Verdächtigen die Folter androht, sich irrt. Der Leser aber, wenn er die Lebensgeschichte – ganz gemäß des neuen Strafrechts – wie das psychologische Gutachten eines bereits überführten Täters liest, irrt sich auch. So führt Hoffmann die Lebensgeschichte in den *Kriminalfall* ein und zeigt, daß sie auch hier doppelt lesbar ist. Wenn aber die Zuordnung von Verbrechen und Geschichten eine Sache der Deutung, der Phantasie und ihrer möglichst plausiblen Begründung ist, dann kann mit der Spannung und der Wahrscheinlichkeit von »falschen« und »richtigen« Zuordnungen literarisch gespielt werden.

Die Welt ist – auf dem Niveau der diskursiven Kopplung von Verbrechen und Lebensgeschichten um 1800 – nicht nur voller Verbrechen, sondern nun auch voller hinter ihnen stehender Geschichten. Und sie ist – angesichts so vieler Lebensgeschichten – nun auch voller Phantasien möglicher Verbrechen. Auch im *Majorat* zum Beispiel erzeugt Hoffmann mehrfach lebensgeschichtlich begründete Sollbruchstellen für Verbrechen,

die dann aber an ganz anderer Stelle passieren. Und in dem Nachtstück *Die Jesuiterkirche in G.* wird der Lebenslauf des Malers Berthold erzählt, der sowohl dafür spricht, daß man ihn »für den ruchlosen Mörders seines unschuldigen Weibes und seines Kindes« halten kann, wie auch umgekehrt dafür, daß man ihm »den Mut zu solcher Tat gar nicht zutraue.«[84] So kann man zu den Verbrechen die Geschichten phantasieren und zu den Geschichten die Verbrechen. Sucht man eine erste Wurzel der ›Krimis‹, dann liegt sie nicht in einem Text (etwa dem *Fräulein von Scuderi* oder der *Marquise de la Pivardiere*) und auch nicht in bestimmten Gattungsmerkmalen, sondern in der literarischen und diskursiven Bedingung der Möglichkeit, hinter jeder Tat ein Leben und hinter jedem Leben eine Tat zu *phantasieren*, das heißt im Wissen über die nie zu schließende Lücke zwischen Leben und Tat.

[84] Vgl: hierzu Harald Neumeyer, Unkalkulierbar unbewußt. Zur Seele des Verbrechers um 1800, in: Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, hrsg. v. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann, Würzburg 2004, S. 151-178.

WOLF GERHARD SCHMIDT

# »MELODIE UND HARMONIE« ODER DEKONSTRUKTION DES POETISCHEN SOLIPSISMUS

## Friedrich de la Motte Fouqués (Musik)Ästhetik

### I.

Friedrich de la Motte Fouqué besitzt – anders als sein Freund E.T.A. Hoffmann – weder in Theorie noch Praxis eine fundierte musikalische Ausbildung. Dennoch teilt er die für die Romantik konstitutive Idolatrie der Tonkunst. Er singt schon in früher Jugend sehr gern,[1] erhält regelmäßig Klavierunterricht,[2] und auch seine Freunde bescheinigen ihm musikalisches Talent.[3] Wirkliche Kompetenz in Harmonielehre und Spieltechnik erwirbt Fouqué jedoch nicht, weil er Instrumente primär als Medien emotionaler Selbstdarstellung sieht. Gerade das Defizit im Handwerklichen stellt aber eine unüberwindliche Barriere für den Gefühlstransfer dar und wird zum Keim diesbezüglicher Frustration. So konstatiert Fouqué in seiner zweiten Autobiographie mit Blick auf das »Clavierspielen«:

> Die früheste Uebung hierin erfüllte ihn mit großer Freude, und seinen treuen Hauslehrer mit großen Hoffnungen raschen Fürderschreitens. Denn schnell erfassend, jene Note bedeute diese Taste, kam ihm das Ganze wie eine plötzlich aufgegangne Magie vor, also recht eigentlich – mit dem Spruchwarte [sic!] – wie Wasser auf seine Mühle. Leichteres und zugleich Erquicklicheres, vermeinte er, könne es ja gar nicht geben, als die stummen Zeichen in liebliche Töne zu übertragen. Aber leider!

[1] Vgl. Lebensgeschichte des Baron Friedrich de La Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst, Halle 1840, S. 8.

[2] Vgl. ebd., S. 46f.

[3] Vgl. Siebenundsiebzig ungedruckte Briefe von Fouqué, Apel, Miltitz u.a, in: Otto Eduard Schmidt, Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik, Leipzig 1908, S. 59-219, hier S. 78 (Brief von Karl Borromäus von Miltitz an Luise von Watzdorff [10. August 1812]).


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-011 | CC BY-NC-ND 4.0

> bei diesem Vermeinen blieb es denn so ziemlich auch stehn. Je treulicheren Fleißes ihn Herr Sachse im Clavierspiel unterrichtete, je mehr ward dem beflügelten Knabengeiste der Unterricht zuwider, denn es ging damit mehr auf die tüchtige Uebung hinaus, als auf ein innres Beleben […].[4]

Die Fokussierung auf subjektiv-empathische Kunstrezeption ist bei Moritz, Goethe und Schiller Kennzeichen des Dilettanten,[5] und Fouqué selbst bezeichnet sich stets als einen »Laien«,[6] der die eigene »musikalische Unbehilflichkeit«[7] bedauert. In der Erzählung *Der unmusikalische Musiker* (1824) thematisiert er den vergeblichen Versuch, seine »innern Chöre« wahrnehmbar zu machen, an denen »so unermesslich viel«[8] verlorengehe. Ein zuvor abgedruckter Brief an die Redaktion der Zeitschrift *Cæcilia* markiert den autobiographischen Bezug des Werks:

> Gewissermasen mag meine eigne Musikliebe und Compositionslust, in trüber Gesellschaft meiner sehr mangelhaften Technik und gänzlicher Ungründlichkeit für dieses Fach, sich darin abspiegeln. Selten gestaltet sich mir ein Gedicht, ohne eine Melodie dazu, aber ich stümpre nur höchstselten deren entferntesten Anklang auf dem Klaviere heraus.[9]

Trotz dieses Mangels an kompositorischer Potenz spricht der Autor dem Musikalischen hier eine grundlegende poetologische Bedeutung zu, die in der Forschung bisher kaum berücksichtigt wird.[10] Es verwundert somit nicht, daß Fouqué – ganz in (früh)romantischer Tradition – bisweilen auch Sängerdichter, Kapellmeister und Organisten ins Zentrum seiner Werke

[4] Lebensgeschichte (wie Anm. 1), S. 46f.

[5] Vgl. Hans Rudolf Vaget, Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 14, 1970, S. 131-158, hier S. 142-148.

[6] Friedrich de la Motte Fouqué, Melodie und Harmonie. Ahnung eines Laien, in: Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt 1828, Nr. 7, S. 223-230.

[7] Siebenundsiebzig ungedruckte Briefe (wie Anm. 3), S. 137 (Brief von Friedrich de la Motte Fouqué an Karl Borromäus von Miltitz [17. Januar 1815]).

[8] Friedrich de la Motte Fouqué, Der unmusikalische Musiker. Eine Erzählung, in: Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt 1824, Nr. 7, S. 169-199, hier S. 175 und 190.

[9] Ders., Brief *an die Redaction der Cäcilia* [vom 26. August 1824], in: Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt 1824, Nr. 5, S. 86f., hier S. 87. Im übrigen leidet auch Wackenroder an eigenen Defiziten im Bereich musikalischer Ausdrucksfähigkeit (vgl. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde, Heidelberg 1991, hier Bd. 2, S. 19f. [Brief vom 1. Mai]).

[10] Eine Ausnahme bildet Alfred R. Neumanns Aufsatz »La Motte Fouqué, the unmusical Musician« (in: Modern Language Quarterly 15, 1954, S. 259-272). Allerdings stehen dort eher philologische Fragestellungen im Vordergrund. Hinzu kommt, daß Neumann wichtige Primärtexte nicht kennt.

rückt.[11] Zudem ist er für jede musikalische Umsetzung dankbar und arbeitet zeitweise eng mit befreundeten Komponisten zusammen: Carl Borromäus Miltitz vertont insgesamt neun Gedichte und ein Oratorium von Fouqué, E.T.A. Hoffmann schreibt eine komplette Opernmusik zu der vom Verfasser dramatisierten Erzählung *Undine*[12] – in der Hoffnung, »daß oft Dein Wort meine Melodie und meine Melodie Dein Wort sein könnte«.[13] Ein Bericht Adam Gottlob Oehlenschlägers belegt, daß Hoffmann die hier implizierte Mediatorfunktion häufiger ausgeübt hat: »Es war ein sehr unterhaltender Abend; als unter andern einmal Fouqué etwas erzählte, setzte sich Hoffmann ans Clavier, accompagnirte Fouqué's Erzählung, malte das Gräßliche, Kriegerische, Zärtliche und Rührende mit Tönen aus, und machte es vortrefflich«.[14] In ähnlicher Weise versucht der berühmte Orgelbauer Gottfried in der späten Erzählung *Trommelfritz und Klingegut* (1829) seine Biographie instrumental auszudeuten.[15]

Fouqué hat im übrigen keinen Kontakt mit den musikalischen Zentren Wien und Leipzig sowie dort ansässigen Komponisten (Beethoven, Schubert, Mendelssohn oder Schumann).[16] Zu persönlichen Begegnungen kommt es nur mit Weber und Zelter.[17] Darüber hinaus schreibt Fouqué für Gustav Schillings *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (1835-1842) vier Artikel, die allerdings primär literarhistorisch

[11] Vgl. u.a.: *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812), *Joseph und seine Geige* (ca. 1811-1818/1845), *Der unmusikalische Musiker* (1824) sowie *Trommelfritz und Klingegut* (1829). Noch wenige Jahre vor seinem Tod denkt Fouqué mit Blick auf Friedrich Zelter an eine weitere Komponistennovelle (vgl. Lebensgeschichte (wie Anm. 1, S. 355). Zudem finden sich bei Fouqué einige Erzählungen, die ausführliche Gespräche über bildende Kunst enthalten und stark von Wackenroder/Tieck beeinflußt sind – u.a. *Sängerliebe* (1816) und *Erdmann und Fiametta* (1825).

[12] Fouqué verfaßt später auch das Libretto für Karl Friedrich Girschners *Undine*-Oper (1837).

[13] E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Hartmut Steinecke u.a., Frankfurt/M. 1993-1999, hier Bd. 2.1, S. 370 (Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn).

[14] A. Oehlenschlägers Briefe in die Heimath, auf einer Reise durch Deutschland und Frankreich. Aus dem Dänischen übers. v. Georg Lotz, 2 Bde, Altona 1820, hier Bd. 2, S. 244 (Brief vom 4. September 1817).

[15] Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, Trommelfritz und Klingegut. Eine Erzählung, in: Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1829, 21. Jg., S. 217-274, hier S. 256-265.

[16] Schubert komponiert allerdings sechs Lieder nach Gedichten von Fouqué (vgl. Neumann: La Motte Fouqué, wie Anm. 10, S. 265, Anm. 14).

[17] Vgl. Siebenundsiebzig ungedruckte Briefe (wie Anm. 3), S. 127 (Brief vom 4. September 1814 an Karl Borromäus von Miltitz) und oben, Anm. 11.

orientiert sind.[18] Der Bedeutung von Intermedialität für das Gesamtwerk tut dies keinen Abbruch. Virulent sind sowohl die Künstlerproblematik als auch die Frage nach Struktur, Wirkung und Funktion der Tonkunst.

II

In dem bereits erwähnten Aufsatz *Melodie und Harmonie* (1828) entwickelt Fouqué seine Musikästhetik. Sie steht in der Tradition der Kontroverse zwischen ›Melodikern‹ und ›Harmonikern‹, die ihren Höhepunkt um die Mitte des 18. Jahrhunderts erlebt, aber auch noch den gattungspoetischen Diskurs der Romantik formiert.[19] Was als Debatte um die physikalische oder ›organische‹ Explikation der Tonkunst begann, erfährt jetzt eine Akzentverschiebung: Naturwissenschaftliche (Rameau), rhetorische (Mattheson) und sprachkritische Argumentationsmuster (Rousseau) werden durch neuplatonisch-idealistische Syntheseverfahren fundiert. Dabei bleiben jedoch Divergenzen in der Bewertung beider Parameter virulent. Während die literarische (Früh)Romantik – obgleich keineswegs uneingeschränkt[20] – die ›absolute Musik‹ bevorzugt, das heißt eine von funktional-programmatischen Bezügen freie Instrumentalkunst, entstehen im Laufe des 19. Jahrhunderts auch ›textorientierte‹ Modelle. In ihnen gewinnt die (gesungene) Melodie wieder an Bedeutung, weil sie sich jenseits binärer Zuschreibungen bewegt und damit den Raum des Ästhetischen markiert. Sie steht zwischen Subjekt und Objekt (Jean Paul),[21] Natur und Kultur

[18] Vgl. Neumann, La Motte Fouqué (wie Anm. 10), S. 270.

[19] Vgl. hierzu ausführlich Carl Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil: Deutschland, hrsg. v. Ruth E. Müller, Darmstadt 1989, S. 10-22, 61-69, 75-127; Christian Berger, ›Harmonie‹ und ›mélodie‹. Eine musikästhetische Kontroverse im Frankreich des 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkungen auf das Komponieren im 19. Jahrhundert, in: Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Axel Beer u. Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 275-288 und Christine Lubkoll, Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800, Freiburg 1995 (Rombach Wissenschaft; Bd. 32), S. 41-51.

[20] Mit Blick auf die Funktion des musikalischen Ausdrucksgehalts in der Frühromantik hat Alexandra Kertz-Welzel bereits eine entsprechende Neubewertung vorgenommen (vgl. Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/Tieck und die Musikästhetik der Romantik, St. Ingbert 2001 [Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Bd. 71], S. 9f. und passim). Sie distanziert sich damit von Carl Dahlhaus, demzufolge sich im 19. Jahrhundert die Ansicht durchsetzt, die Tonkunst müsse – um Medium des Transzendenten zu werden – den Preis der ›Entsinnlichung‹ und Abstraktion zahlen (vgl. Die Idee der absoluten Musik 1978, S. 13, 23, 34).

[21] Vgl. Jean Paul, Sämtliche Werke, hrsg. v. Norbert Miller, 10 Bde, 3. Aufl., München 1973, hier Bd. 4, S. 204 (Über die natürliche Magie der Einbildungskraft).

(Görres),[22] Notwendigkeit und Freiheit (Hegel),[23] Pars und Totum (Wagner).[24] Auf diese Weise wird das ›Narrative‹ (auch im nonverbalen Bereich) zum Kennzeichen einer spezifisch ›poetischen Musik‹ (Schumann).[25] Teile der spätromantischen Ästhetik profilieren also verstärkt intermediale Aspekte, die sich nicht zuletzt daraus ergeben, daß nur die Singstimme semantisch fixierbar ist, ohne im Denotat aufzugehen.[26] Oder umgekehrt formuliert: Der Ton bedarf des Wortes, um nicht inkommensurabel (›dionysisch‹) zu werden.[27] Bei Hoffmann erscheint die Sprache dagegen noch – zumindest mit Blick auf den Kompositionsakt – als Hemmnis der Transzendenzbindung (womit der ›Universalkünstler‹ konsequenterweise den Verzicht begründet, sein eigener Librettist zu sein).[28] Obwohl Fouqué – wie zu zeigen sein wird – die Gleichwertigkeit beider Parameter postuliert, gehört er doch eher der ›neuen‹ Richtung an, denn das *ästhetische* Primat der Instrumentalkunst ist durch die *ethische* Rückbindung an das Wort (Gottes) in Frage gestellt. ›Melodie‹ und ›Harmonie‹ erscheinen vor diesem Hintergrund nicht nur als genuine Bestandteile des Musikalischen, sondern auch als christlich aufgeladene Philosopheme.

Nun zählt insbesondere die religiöse Funktionalisierung der Tonkunst zu den Topoi sensualistischer Kunsttheorien im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Bereits Shaftesbury sieht – auf der Grundlage antiker Vorstellungen von Sphärenharmonie – in den menschlichen Gefühlen einen Reflex kosmischer Sinnzusammenhänge; und auch bei Moses Mendelssohn ist es die durch Kunst evozierte Empfindung, mit der man die schöne Ordnung der Schöpfung sympathetisch nacherleben kann.[29] Ähnliches gilt für Rei-

[22] Vgl. Joseph Görres, Naturwissenschaftliche, kunst- und naturphilosophische Schriften I (1800-1803), hrsg. v. Robert Stein, Köln 1932 (Gesammelte Schriften; Bd. 2/1), S. 81 (Aphorismen über die Kunst).

[23] Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt/M. 1986 (Werke; Bd. 15), S. 186.

[24] Vgl. Richard Wagner, Oper und Drama, hrsg. v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1994, S. 110.

[25] Vgl. u.a. Anthony Newcomb, Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies, in: 19th-Century Music 11, 1987, Nr. 2, S. 164-174 und John Daverio, Reading Schumann By Way of Jean Paul and His Contemporaries, in: College Music Symposium 30, 1990, Nr. 2, S. 28-45.

[26] Vgl. hierzu Wolf Gerhard Schmidt, Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spät)romantischer Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichendorff-Lied *Mondnacht*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79, 2005, H. 2, S. 286-306.

[27] Vgl. Wagner, Oper und Drama (wie Anm. 24), S. 113f., 117f. und passim.

[28] Vgl. Hoffmann, Sämtliche Werke (wie Anm. 13), hier Bd. 4, S. 99f. und 103f. (Der Dichter und der Komponist).

[29] Vgl. Kertz-Welzel, Transzendenz (wie Anm. 20), S. 25f., 36f. und 47f.

chardt,[30] den späten Herder[31] und Wackenroder/Tieck,[32] bei denen die Musik zum Medium göttlicher Offenbarung wird, das heißt zum ästhetischen »Mythos«[33] am Beginn der Moderne, der das Unsagbare artikuliert. Gleichzeitig erscheint die Tonkunst aber schon früh als Ausdruck menschlicher Sinnlichkeit: Sie ist expressiv, narkotisierend und damit ethisch fragwürdig, weshalb Platon allein wortgebundene Kompositionen für sein Gesellschaftsmodell erlaubt.[34] Fouqué modifiziert diese Traditionslinie nun insofern, als er von einer fundamentalen Strukturäquivalenz zwischen Musik und Leben ausgeht, das heißt er betrachtet die Welt als musikalische Formation, deren spezifische Struktur bei aller Kontingenzerfahrung[35] eine finale Sinnstiftung ermöglicht. Diese Transzendentalität des Musikalischen resultiert aus der bereits erwähnten Applikation idealistischer Modelle auf die Parameter *Melodie* und *Harmonie*. Letztere stehen einander zwar antithetisch gegenüber, können aber nicht sinnvoll für sich allein existieren, sondern streben einer numinosen Synthese entgegen. Dabei symbolisiert die Melodie die »unerlasslichen Bahnwindungen«,[36] die der Pilger ›Mensch‹ auf seinem Weg zurücklegen muß. Fouqué geht also – wie Hölderlin – von der Notwendigkeit ›exzentrischer‹[37] Lebensverläufe aus, begründet diese Tatsache aber nicht genetisch (Vollendung *im* Wechsel), sondern teleologisch (Vollendung *durch* Wechsel). Denn das »Ziel«[38] entwickelt sich nicht organisch aus der Vielfalt der Melodie, sondern weist über diese hinaus. Die ›Horizontale‹ hat damit primär motivatorische Bedeutung: Sie bietet

[30] Vgl. u.a. Johann Friedrich Reichardt, An junge Künstler, in: Ders., Musikalisches Kunstmagazin 1782, Bd. 1, St. 1, S. 1-7, hier S. 2, 7 und ders., Wichtigkeit ächter Musikanstalten, in: Ders., Musikalisches Kunstmagazin 1791, Bd. 2, St. 5, S. 5.

[31] Vgl. u.a. Herders Sämmtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan, 32 Bde, Berlin 1877-1899, hier Bd. 16, S. 268-272 (Die Tonkunst. Eine Rhapsodie) sowie Bd. 22, S. 181 und 186f. (Kalligone).

[32] Vgl. hierzu Martin Bollacher, Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstanschauung, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 30, 1980, S. 377-394; Herbert Schulte, Musik und Religion in der Frühromantik, Münster 1992, S. 85-109 und Kertz-Welzel, Transzendenz (wie Anm. 20), S. 173-202.

[33] Vgl. Lubkoll, Mythos Musik (wie Anm. 19), S. 13 und passim.

[34] Vgl. Platon, Werke in acht Bänden. Sonderausgabe, Darmstadt 1990, hier Bd. 4, S. 225f. [400d-401b] (Der Staat).

[35] Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, Friedrich de la Motte Fouqués Nibelungentrilogie »Der Held des Nordens«. Studien zu Stoff, Struktur und Rezeption, St. Ingbert 2000 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Bd. 68), S. 155-208.

[36] Ders., Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 223.

[37] Vgl. Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hrsg. v. Friedrich Beissner u. Adolf Beck, 8 Bde, Stuttgart 1946-1985, hier Bd. 3, S. 256 (Vorrede zur vorletzten Fassung des Hyperion).

[38] Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 223.

> bisweilen manch eigenthümlichen Reiz dar: theils für die Theilnahme der Beschauenden, theils für das Gefühl des Wandelnden selbst, indem wir empfinden, nichts könne ihm auf dem erkornen Wege absoluten Stillstand gebieten, und das Ziel strahle nur um desto anmuthiger und verheissender, von je verschiedneren Gesichtspunkten aus man es zu betrachten genöthiget werde. Auch verleitet oder vielmehr erhebt den Wandrer diese Stimmung zu manchem eigenfröhlichem Seitenaustraben in rüstiger, sich selbst erfrischender, nimmer dem Ziel untreu werdender Kraft.[39]

Stimulanz und Abschluß dieser »Pilgerbahnen« erweisen sich jedoch als fixiert. Alle Menschen sind »stets Einer Sehnsucht, Einer Seele voll«, scheinen »so mannigfach in ihren Richtungen, als einig in ihrem Zielpunkte«. Die himmlische Seligkeit ist damit von Anfang an prästabiliert, das »Rechts- und Linksblicken« wird zwar »durch eine innere Nothwendigkeit« geboten, erweist sich aber nicht als substantiell relevant für die Qualität des erreichbaren Glückszustands.[40] Die Invarianz des Ziels bei gleichzeitiger »*Mehrheit der Pfade*« führt jedoch dazu, daß die Exzentrizität der Bahnen nun in erster Linie eine *ästhetische* Dimension besitzt. Sie verhindert »geistiges Unbewusstsein« und »erdrückende Einförmigkeit«, das heißt künstlerische Impotenz. Die göttliche Offenbarung wirkt statt dessen als *ethisches* Korrektiv, damit aus der »*Mannigfaltigkeit*« kein Chaos entsteht, sondern »*Eintracht*«.[41] Solche Erhöhung der Harmonie ins Metaphysische schließt theoretisch an Vorstellungen an, wie sie u.a. Johann Nikolaus Forkel vertritt, der den Akkord statt des Intervalls zur Grundlage tonaler Sinngebung erklärt.[42] Fouqué selbst setzt damit das Vorhandensein einer musikalischen Essenz voraus, die – ähnlich dem »Generalbaß« bei Kleist – als »Wurzel« oder »algebraische Formel aller übrigen« Künste transzendentalästhetisch funktioniert.[43] Gleichzeitig ist der Bezug zum musiktheoretischen Diskurs im 18. Jahrhundert evident: Die *Melodie* bezeichnet weiterhin das ›natürliche‹, die *Harmonie*, das mathematische Ordnungssystem.

[39] Ebd., S. 223f.

[40] Ebd., S. 224.

[41] Ebd., S. 225.

[42] Vgl. Patrick Thewalt, Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W.H. Wackenroder und E.T.A. Hoffmann, Frankfurt/M. u.a. 1990 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 20), S. 26 und 74.

[43] Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hrsg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/M. 1987-1997, hier Bd. 4, S. 485 (Brief vom Mai(?) 1811 an Marie von Kleist).

Nimmt man allerdings die soziokulturelle Perspektive ein, so stehen sich beide Parameter gegenüber wie Individuum und Kollektiv. Denn durch die vertikale Synthese unterschiedlicher Elemente (Noten) ist die Harmonie zugleich Sinnbild für die gesellschaftliche Einbindung des Menschen:

> Unsre heiligen Schriften verkünden die Liebe zum Nächsten als unerlasslich, ja als Eines und dasselbe mit der Liebe zu Gott. –
>
> Tiefdeutsam bildet die Musik diesen Satz vor oder nach, die Melodie – als an für sich edle Richtung auf's Ziel – doch immer noch als ungenügend erscheinen lassend ohne Verein mit der Harmonie, – oder mit den aus gleicher Basis hervorgehenden Richtungen nach gleichem Endpunkte.[44]

Fouqué postuliert hier das Primat des Ethischen gegenüber dem Ästhetischen: Wichtiger als der aus der ›Melodie‹ des Lebens resultierende »Stolz eines Zielanstrebenden« sei die »Demuth«[45] oder »edle Duldung«,[46] die aus der bewußten Subordination unter die ›Harmonie‹ entstehe und eine »eigenthümliche Tugend der geoffenbarten Religion« darstelle.[47] Ganz ähnlich beschreibt Wackenroder die erkenntnistheoretische Qualität der »*dunkeln Gefühle*«, die der Mensch nicht »hochmüthig« von sich weisen dürfe: »Ich ehre sie in tiefer Demuth; denn es ist große Gnade von Gott, daß er uns diese ächten Zeugen der Wahrheit herabsendet. Ich falte die Hände, und bete an«.[48] Dieselbe Geste begegnet in vielen Werken Fouqués und ist – wie zu zeigen sein wird – auch in der Novelle *Joseph und seine Geige* als Signum ›harmonischen‹ Weltverhaltens überaus präsent. Nach Ansicht von Wolfgang Braungart gewinnt die Kunst auf diese Weise eine grundlegende Bedeutung im Rahmen der Theodizee-Problematik, denn mit ihrer Hilfe soll nach dem Scheitern religiöser Gottesbeweise die ästhetische Rechtfertigung der Transzendenz gelingen[49] – und zwar, so

[44] Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 226. Eine solche ethisch-religiöse Fundierung der Tonkunst findet sich bereits in Reichardts Aufsatz *Wichtigkeit ächter Musikanstalten* (1791) – allerdings ohne idealistische Dialektik (wie Anm. 30).

[45] Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 228.

[46] Ebd., S. 226.

[47] Ebd., S. 228.

[48] Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 98 (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [Von zwey wunderbaren Sprachen, und deren geheimnißvoller Kraft]).

[49] Vgl. Wolfgang Braungart, Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee, in: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. 1, hrsg. v. W.B., Gerhard Fuchs und Manfred Koch, Paderborn u.a. 1997, S. 17-34, hier S. 28f. und 34.

Fouqué, durch den »Bezug auf die ewige Harmonie, welche dereinst alle Melodien, auch die dissonirendsten, in sich aufzunehmen verheisst«.[50] Die Musik avanciert hier zum Erkenntnismedium phänomenaler *und* numinoser Ordnungen und damit zur »Musenkunst aller Musenkünste«.[51]

## III

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb Fouqué das Fehlen eigener kompositorischer Kreativität so sehr bedauert und 1824 in einer Erzählung thematisiert. Die Strukturäquivalenz zwischen Leben (Reise – Ziel) und Musik (Melodie – Harmonie) rechtfertigt die erkenntnistheoretische Aufwertung der Tonkunst. Wie bei Schopenhauer erscheint sie als unmittelbares Abbild des Weltmechanismus: »Unser Wissen ist Stückwerk«, konstatiert der bekehrte Aufklärungsphilosoph Eulogius Kryptander in der Erzählung *Der unmusikalische Musiker*. Wirkliche Erkenntnis gebe es nur »im seligen Reiche des Lichtes und der Töne«.[52] Solche Formulierungen verweisen auf den Urzusammenhang von Leben, Musik und Religion, der dem Menschen stets »zuerst« begegnet, weil er ihm unbewußt »schon vertraut« ist.[53] Fouqué kritisiert daher Hoffmanns Abneigung »gegen alle ungeniale Musik«. Noch die einfachste »Dudelei« erinnere – kraft himmlischer Provenienz – »an das Höchste« und reiße den Menschen »leicht über alle Mangelhaftigkeit in ihr seliges Urbild hinaus«. Kein »Klavierklimpern und Gesangesstümpern« sei »ohne göttlichen Hauch«.[54] Indem Fouqué der Musik a priori eine transzendente Dimension zuspricht, wertet er die künstlerische Umsetzung ab. Schon in der Opusphantasie[55] des Dilettanten kann die Einheit von Individuum und Transzendenz erlebt

[50] Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 230.

[51] Ebd., S. 228. Vgl. auch ders., Brief *an die Redaction der Cäcilia* (wie Anm. 9), S. 87.

[52] Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 199. Zur gleichen Einsicht gelangt auch der zunächst »nie ohne rationale Gründe« argumentierende Schulmeister Gludovius in der Erzählung *Trommelfritz und Klingegut* (vgl. S. 229 bzw. 265, 267 und 269; wie Anm. 15).

[53] Ders., Brief *an die Redaction der Cäcilia* (wie Anm. 9), S. 87. Trotz der ästhetischen Vorrangstellung der Musik versuchen nach Fouqué auch die übrigen Künste das »Ewige« mit »irdischen Mitteln« darzustellen (Sängerliebe. Eine provenzalische Sage in drei Büchern, Stuttgart, Tübingen 1816, S. 207).

[54] Ders., Brief des Baron Wallborn an den Kapellmeister Kreisler, in: Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 13), Bd. 2.1, S. 362-366, hier S. 365f.

[55] Vgl. hierzu Peter von Matts Ausführungen zur »Differenz zwischen Actus und Opus« (Die Augen der Automaten. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst, Tübingen 1971, S. 1-37, v.a. S. 3-11).

werden. Denn die »innern Chöre«, die der alte, blinde Kriegsmann Florenz Kraft hört, sind das tönende Spiegelbild der »liebe[n] Gotteswelt in all ihrer Herrlichkeit«.[56] Die Musik wird deshalb auch zur himmlischen »Frucht«, die dem träumenden Kind von seiner engelsgleichen Mutter gepflückt wird und als Remedium dienen soll gegen das aggressive Philistertum des Onkel und der »verdriesslichen« Tante, die rein zweckrational agieren und Singen für »das allerunsinnigste Spektakel« halten.[57] Fouqué verbindet bei der Ausgestaltung der Inspirationsszene christliche und neuplatonische Denkvorstellungen. Die nur im Traum mögliche »Gesammtanschauung der Aussenwelt«[58] läßt den jungen Florenz die göttliche Herkunft der Musik erkennen, die »tönend und hallend, durch die Sphären leuchtend« niederfällt, bevor sie schließlich in der »Brust« des Protagonisten versinkt.[59] Als Florenz nach einem Raubüberfall das Vieh des Onkels zusammentreiben muß, wird er durch die körperlichen Strapazen »so heiser«, daß er fortan nicht mehr fähig ist, die »innern Chöre« musikalisch umzusetzen.[60] Auf der Suche nach deren »Wiederhall« gelangt er – nach einem längeren Intermezzo bei kaiserlichen Truppen – zu dem Komponisten Anselmo. Dieser soll nun die Diskrepanz zwischen Opusphantasie und Realkunstwerk aufheben, denn die »Stimmlosigkeit«[61] des Veteranen und seine fehlende Kompetenz führen zur »gräuliche[n] Entweihung der innern Chöre«.[62] Der alte, blinde Kriegsmann sitzt also – wie Fouqué selbst – im »Käfig der Kunstgrammatik«.[63] Das himmlische ›Geschenk‹ muß Fragment bleiben, weil es weder *musikalisch* noch *verbal* adäquat transferiert werden kann.[64] Vor diesem Hintergrund versucht der Philosoph Eulogius Kryptander, dessen Name bereits die Ambivalenz von Aufklären (εὔλογος), Schönreden (εὐλογία) und Verbergen (κρυπτός) in sich faßt,

[56] Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 9), S. 170.

[57] Ebd., S. 180f.

[58] Ebd., S. 171. Vgl. hierzu Schmidt, Nibelungentrilogie (wie Anm. 35), S. 196-202.

[59] Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 180.

[60] Ebd., S. 182f.

[61] Ebd., S. 183.

[62] Ebd., S. 175. Die Erzählung weist an diesem Punkt deutliche Parallelen auf zu E.T.A. Hoffmanns *Geschichte des Barons von B.* (1819), der ebenfalls »nur noch innerer Musik mächtig« ist, während sein Violinspiel »pfeifend, quäkend, miauend« klingt (Sämtliche Werke in sechs Bänden, wie Anm. 13, hier Bd. 4, S. 899, 904).

[63] Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 139 (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger]). Vgl. auch Barbara Naumann, Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990, S. 31-42 und Lubkoll, Mythos Musik (wie Anm. 19), S. 142-148.

[64] Vgl. Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 186.

den tatsächlichen Unwert der Opusphantasien nachzuweisen. Durch das Postulat eines zweckrational organisierten Kosmos reduziert er die Komplexität der Welt auf einen »ganz einfache[n] Vernunftschluss«:

> Trüge also der *Florenz Kraft* einen solchen Schatz von innern Chören, wie er es nennt, in sich, so würde die Natur schon dafür gesorgt haben, dass es ihm nicht an Organ und Fähigkeit gemangelt hätte, die Herrlichkeit zu verlautbaren. Es mangelt ihm aber daran, all Eurer und seiner eignen treuen Bemühung zum Trotz. Daher schliesse ich billig: jene unvernommen bleibende Herrlichkeit muss so gross nicht sein.[65]

In Wirklichkeit wird durch diese (Pseudo-)Rationalisierung der Bezug zur Transzendenz zerstört. Es entsteht eine semantische ›Lücke‹, deren genaue Beschreibung dem Verstand nicht möglich ist, die aber geschlossen werden muß, will der Mensch nicht an der »Unvollständigkeit seines Daseins«[66] zugrundegehen. Dies erkennt auch der Komponist Anselmo – allerdings rein intuitiv und zu einem Zeitpunkt, als er dem »Doctor der Philosophie«[67] argumentativ »nichts Wesentliches« mehr entgegensetzen kann:

> mir ist es recht seltsam, seitdem Ihr mich über diesen Punkt aufgeklärt und beruhigt habt. Mir ist, – ja, um das auszusprechen, möchte ich mir Eure Darstellungsgabe innerlich angeschaueter Gegenstände wünschen; – seht, mir ist, als fehlte mir etwas in meiner Seele! Etwas ganz Unentbehrliches, das ich freilich noch nie gefunden hatte, aber dessen Mangel ich nun, da Ihr mich von dessen gänzlichem Nichtvorhandensein überzeugt habt, nicht recht zu ertragen, und die vorhandene Leere mit nichts auszufüllen weiss.[68]

Anselmos Kommunikationsschwierigkeiten dekonstruieren die (scheinbar) widerspruchsfreie Logik des Philosophen und rechtfertigen damit Fouqués eigene (Musik)Ästhetik. Denn dem blinden Greis fällt im »tiefsten Grämen und Bangen« schließlich »ein alter Liedvers« ein, der die verinnerlichten Tonwelten wachruft und zu nie gekannter Herrlichkeit steigert.[69] Auch bei Fouqué gestaltet sich – wie er selbst zugibt – nur selten ein Gedicht »ohne eine Melodie dazu«.[70] Diese Prädisposition findet ihre künstlerische Umsetzung: Es existieren nachweisbar achtzehn Gedichte (meist Gelegenheitslyrik), die Fouqué als neue Texte zu vorhandenen Me-

[65] Ebd., S. 189.
[66] Ebd., S. 187.
[67] Ebd.
[68] Ebd., S. 190.
[69] Ebd., S. 196.
[70] Fouqué, Brief *an die Redaction der Cäcilia* (wie Anm. 9), S. 87.

lodien geschrieben hat.[71] Mit solcher Kontrafaktur ist aber keine parodistische Absicht verbunden; Form, Gehalt und Stimmung der Quellen bleiben auch nach der Umarbeitung weitgehend identisch. Abgesehen von drei Fällen hat Fouqué stets die zugrundeliegende Melodie zwischen Titel und Lied angegeben.[72]

Dichtung entsteht somit ›aus dem Geiste der Musik‹ und partizipiert dadurch am Bereich des Göttlichen. Jede rationalistische Infragestellung der quasi transzendentalpoetisch fungierenden »innern Chöre« hebt die vertikale Orientierung der Kunst auf und damit die Sinnhaftigkeit menschlichen Lebens. Hieraus erhellt die Vehemenz, mit der sich Florenz Kraft am Ende gegen die Thesen Kryptanders wendet. Der alte Soldat hat die ästhetische *praesentia coeli* erlebt und fühlt nun die »Sehnsucht«, das »wunderbar gesteigerte Entzücken« letztgültig und ohne mediale Schranken »droben auszusingen vor Gottes Thron«.[73] Durch solche Transzendenzbindung gewinnen die »innern Chöre« emotionale Vollkommenheit. Diese Qualität, die vorsprachlich ist und keiner ›Kunstgrammatik‹ bedarf, erhebt das Urbild über alle weltlichen Konkretisationen.

## IV

Die Fixierung auf die »innern Chöre« wirkt allerdings nur deshalb *positiv* sinnstiftend, weil der Greis Florenz Kraft keine gesellschaftlichen Aufgaben mehr hat und sich an der Musik nicht berauschen kann. Die fehlende Ausdrucksfähigkeit verhindert den künstlerischen Transfer und damit die Reproduktion. Sobald der Komponist jedoch in der Lage ist, das Eigene adäquat in Töne umzusetzen, droht die Gefahr, dem ästhetischen Reiz des Geschaffenen zu erliegen. Denn das Gleichgewicht zwischen horizontaler und vertikaler Ausrichtung erweist sich als äußerst labil: »Einerseits ward und wird der Harmonie auf Kosten der Melodie gehuldigt; andrerseits vernachlässigt man in Ueberschätzung der Melodie den harmonischen Zauber«.[74] Fouqué betont hier die Äquivalenz beider Parameter, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchsetzt und u.a. auch von Johann Nikolaus Forkel vertreten wird.[75] Neu gestellt wird allerdings die Frage, in welcher

[71] Vgl. Neumann, La Motte Fouqué (wie Anm. 10), S. 266f.

[72] Vgl. ebd., S. 265.

[73] Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 197f.

[74] Ders., Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 230. Ähnlich argumentiert auch Hegel (vgl. Anm. 23).

[75] Vgl. Lubkoll, Mythos Musik (wie Anm. 19), S. 51 mit Anm. 106.

Form die *theoretisch* postulierte »*Eintracht*«[76] zwischen Melodie und Harmonie *praktisch* herzustellen ist. Oder anders formuliert: Wo liegen die diskursiven Grenzen des Ästhetischen und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für das Werk bzw. den Künstler? Fouqué hat diese Problematik in der posthum erschienenen Novelle *Joseph und seine Geige* paradigmatisch dargestellt.[77] Über Grund und Umstände der späten Veröffentlichung gibt das *Vorwort* der Verlagshandlung Auskunft:

> *Fouqué* schrieb diese Novelle in seiner gefeiertesten Zeit und sonderbare Zufälle verhinderten das Erscheinen derselben bei Lebzeiten des Dichters. Das Manuscript wurde verlegt und Jahre vergingen, ehe es sich wiederfand. [...] Als er starb, vermißte wieder die Wittwe diese Novelle im Nachlaß und erst durch einen Aufruf in den öffentlichen Tagesblättern gelang es ihr, das Manuscript zurück zu erhalten, welches Fouqué einem noch lebenden, berühmten Schriftsteller in Weimar kurz vor seinem Tode übergeben hatte.[78]

Diesen Angaben zufolge – und es gibt keinen Grund, daran zu zweifeln – läßt sich die Entstehung der Novelle auf die Jahre 1811 bis 1818 datieren, das heißt den Zenit der deutschen Fouqué-Begeisterung. In dieser Zeit (und etwas darüber hinaus) entstehen in der deutschen Literatur einige der bekanntesten Prosatexte, die sich mit Ästhetik, Funktion und Wirkung von Musik befassen und mitunter deutliche Parallelen zu *Joseph und seine Geige* aufweisen: u.a. Hoffmanns *Fantasiestücke* (1814), *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821), Tiecks *Musikalische Leiden und Freuden* (1823) sowie Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826).

Interessant ist, daß Fouqué den zwischenzeitlich wiedergefundenen Text nicht direkt veröffentlicht, sondern zum ›poetischen Nachruf‹ stilisiert. Die damit verbundene Aufwertung wird verstärkt durch ein »tiefe[s] Be-

[76] Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 225.

[77] In der Forschung existiert bis heute kein Beitrag zu diesem Werk. Auch in übergreifenden Studien zu Musiker-Erzählungen in der deutschen Literatur wird Fouqués Novelle nicht erwähnt (vgl. u.a. Klaus Harro Hilzinger, Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert, in: Euphorion 78, 1984, S. 95-110; Karl Prümm, Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 105, 1986, S. 186-212 und Thewalt, Die Leiden der Kapellmeister [wie Anm. 42]).

[78] Friedrich de la Motte Fouqué, Joseph und seine Geige. Kaiser Karl V. Angriff auf Algier. Zwei Novellen, Potsdam 1845, S. IIIf. Wer mit dem »noch lebenden, berühmten Schriftsteller in Weimar« gemeint ist, war nicht zu eruieren. Auch Gerhard Schulz läßt diese Stelle unkommentiert (vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, Romantische Erzählungen. Nach den Erstdrukken mit Anmerkungen, Zeittafel, Bibliographie und einem Nachwort hrsg. v. G.S., München 1977, S. 486).

dauern« über das verlorengeglaubte Manuskript, denn – so die kolportierte Äußerung Fouqués – »noch nie wollte er ein Werk ›*so recht aus tiefem Gemüth,*‹ wie ›*Joseph*‹ geschrieben haben«.[79] In der Tat erweist sich die Künstlernovelle als poetologischer Schlüsseltext: Sie vollzieht die Praxisprüfung der beschriebenen Transzendentalästhetik, hinterfragt die finale Symbiose von ›Melodie‹ und ›Harmonie‹ und führt damit zur Binnenkritik des romantischen Diskurses. Die fehlende Berücksichtigung ethischer Forderungen bezieht sich in der *Joseph*-Novelle jedoch weniger auf den transzendenten als auf den empirischen Bereich, das heißt der Protagonist geht nicht an menschlicher Hybris und damit verbundener Blasphemie zugrunde, sondern an der bewußten Nicht-Integration sozialer Verpflichtungen. Hinzu kommt, daß Joseph (wie sein Vorbild Berglinger) als Künstler keineswegs versagt; er erlebt sogar eine – intertextuell an Tasso rückgebundene – ›Krönung‹. Diese verdankt sich darüber hinaus einem Chorwerk, in dem die beschriebene Verbindung melodischer und harmonischer Elemente mustergültig realisiert ist. Fouqué beläßt es somit nicht bei der ästhetischen Lösung von Problemzusammenhängen, sondern macht die Praxisprüfung zum finalen Kriterium. Mit anderen Worten: Joseph scheitert an seinem ›poetischen Solipsismus‹,[80] denn er kann die Liebe zur Kunst nicht mit der Liebe zum (Mit)Menschen vereinbaren, obwohl beide »Eines und dasselbe« sind.[81] Der Hauptgrund liegt im philiströsen Alltag: Der Protagonist ist kaum fähig, auf die »vernünftige[n]«, das heißt ökonomisch orientierten Vorstellungen der Familie etwas »Vernünftiges« zu erwidern.[82] Er beteiligt sich nicht am Broterwerb, sondern verbringt seine Tage geigespielend in der näheren Umgebung. Von den Verwandten wird er daher als »Träumer«[83] bezeichnet, wenngleich auch sie sich der Gewalt seiner Musik nicht entziehen können.[84] Trotzdem muß ein derart kunstzentriertes Leben die Grenzen des rationalistischen Diskurses übertreten. Denn – so der Vater und Hausherr – »käme solch eine Musik von einem Geschöpf her, das der liebe Gott so ganz ausschließlich oder doch allermeist zum Quinkelieren bestimmt hätte, da wüßt ich ja selber kaum, wie man ein dergleichen Kreatur hinlänglich liebhegen sollt und pflegen. Aber nun!

[79] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 78), S. IV (Vorwort [der Verlagshandlung]).

[80] Das hier bezeichnete Phänomen markiert ein wesentliches Konstituens von Fouqués eigener Dichtungstheorie. Insofern handelt es sich auch um camouflierte Selbstkritik (vgl. Schmidt, Nibelungentrilogie, wie Anm. 35, S. 151-155).

[81] Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 226.

[82] Ders., Joseph und seine Geige, in: Ders., Romantische Erzählungen (wie Anm. 78), S. 371-461, hier S. 373.

[83] Ebd., S. 380.

[84] Vgl. ebd., S. 378f.

Und so! Von einem vernünftigen oder vollends raisonnablen Menschen will man doch einmal was anderes«.[85] Die Musik erscheint hier als dem Humanen arbiträr; sie ist allein dem niederen Erkenntnisvermögen von Tieren und Kindern angemessen, das heißt einem früheren Stadium des Menschen, das man für glücklich überwunden ansieht. Im romantischen Diskurs wird diese Argumentationslinie umgekehrt: Musik und Religion besitzen einen gemeinsamen kultischen Ursprung, von dem sich der moderne Mensch immer weiter entfernt. (Nur Josephs Kinder haben daher Sinn für die ›Tätigkeit‹ ihres Vaters.[86]) Aufgrund der unterschiedlichen Formierung ist eine Konvergenz beider Diskurse kaum mehr möglich. Nicht zufällig beginnt die Novelle mit dem vergeblichen Frageruf der jungen Bäuerin: »Mann, Mann, wo steckst du denn einmal wieder?«.[87] Und auch Joseph konstatiert eine »Grunddissonanz«,[88] die sein eigenes Leben und das seiner Familie durchschneidet, denn die »klugen Leute« haben keine Ohren für die »Paradiesesahnungen«[89] der Tonkunst. Der »einzig[e] Akkord, in welchem sich das ganze mißlautende Gezerr auflösen läßt«, ist deshalb kein musikalischer, sondern ein prosaischer: »Lebt wohl«.[90]

Wie Florenz Kraft, der in die Welt zieht, weil er seine »innern Chöre« nicht mehr »hinausklingen« kann,[91] verläßt auch Joseph seine Angehörigen, um außerhalb des (klein)bürgerlichen Milieus die adäquate Resonanz für seine Kompositionen zu finden. Die Parallelen zu entsprechenden Aufbruchsszenen bei Wackenroder (*Berglinger*), Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) und Eichendorff (*Taugenichts*) sind evident, wobei im letztgenannten Fall sogar eine Beeinflussung durch *Joseph und seine Geige* möglich scheint. Denn der junge Eichendorff ist ein begeisterter Fouqué-Anhänger[92] und wird von seinem Mentor auch entsprechend protegiert. So verdankt er Fouqué u.a. die Erstausgabe von *Ahnung und Gegenwart* (1815) bei dessen Verleger Leonhard Schrag in Nürnberg. Aus der postu-

[85] Ebd., S. 379. Vgl. auch ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 181.

[86] Vgl. ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 373.

[87] Ebd., S. 371.

[88] Ebd., S. 388.

[89] Ebd., S. 389.

[90] Ebd., S. 388.

[91] Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 183.

[92] Eichendorff verfaßt 1811 einen hymnischen Sonettzyklus *An Fouqué* (vgl. Werke in sechs Bänden, hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt/M. 1985-1993, hier Bd. 1, S. 148). Später revidiert er seine Meinung – allerdings auch aus legitimationsstrategischen Gründen (vgl. ebd. Bd. 6, S. 255, 267f. [Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland], 592 [Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum] und 767 [Zur Geschichte des Dramas]).

lierten Datierung der *Joseph*-Novelle (1811-1818) und ihrer diskursiven Präsenz unter den Fouqué nahestehenden Romantikern ließen sich auch inhaltliche Bezüge zwischen den zwei Werken erklären. So leiden beide Protagonisten unter der philiströsen Existenz ihrer Väter, die sich allein dem Alltagsgeschäft widmen und keinen Sinn haben für die zweckfreie Kunstausübung der Söhne. (Das Violinspiel ist daher jeweils mit Vogelgesang assoziiert.[93] ) Während Joseph als »Tagedieb« bezeichnet wird,[94] erhält der Taugenichts einen sprechenden Namen gleicher Bedeutung. Auch die Kritik der Väter ist nahezu identisch, denn sie müssen »alle Arbeit allein tun«,[95] während ihr »einziger Sohn« in der Natur umherstreift und dabei »die Wirtschaft vernachlässig[t]«.[96] In beiden Novellen kommt es daher zum Bruch: Joseph und Taugenichts ziehen die »weite Welt«[97] dem engen Vaterhaus vor und wandern mit ihrer Geige »frisch und froh«[98] von dannen – wobei Fouqués Protagonist (wie sein intertextuelles Vorbild Berglinger) schon früh mit Melancholie und schlechtem Gewissen zu kämpfen hat. Nun arbeitet Eichendorff bereits 1817 an seiner Novelle und spricht im Oktober desselben Jahres von einer »Taugenichts«-Figur.[99] Aufgrund der skizzierten Übereinstimmungen ließe sich der Entstehungszeitraum von Fouqués *Joseph* also entsprechend enger fassen.[100]

## V.

Da Eichendorffs Titelfigur eher Dilettant als Künstler ist und zudem sozial ungebunden, scheint das Problem poetischer Solipsismus / moralische Verantwortlichkeit für ihn kaum relevant. Anders bei Joseph: Die Liebe und

93 Vgl. Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 385 bzw. Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts, in: Ders., Werke in sechs Bänden (wie Anm. 92). Bd. 2, S. 446-561, hier S. 448.

94 Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 373.

95 Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts (wie Anm. 93), S. 446.

96 Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 380.

97 Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts (wie Anm. 93), S. 448.

98 Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 391.

99 Vgl. Eichendorff, Werke in sechs Bänden (wie Anm. 92), hier Bd. 2, S. 793 (Kommentar).

100 Für diesen Datierungsvorschlag spricht auch die Tatsache, daß die beiden Erzählungen *Der unmusikalische Musiker* (1824) sowie *Trommelfritz und Klingegut* (1829) glücklich ausgehen, während das frühe Kunstmärchen *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812) und die *Joseph*-Novelle tragisch enden. Dies entspricht Fouqués zunehmendem Bedürfnis nach christlicher Sinnstiftung und poetischer Harmonisierung (vgl. Schmidt, Nibelungentrilogie (wie Anm. 35), S. 183-190). Hinzu kommt, daß in den frühen Werken junge, in den späten dagegen ältere Protagonisten auftreten.

Zuneigung, die ihm seine Verwandten (mit Ausnahme der Kinder) verwehren und die er auch selbst nicht zu geben vermag, werden auf das Musikinstrument übertragen und damit ästhetisiert. Die Geige besitzt für Joseph größere Bedeutung als seine Familie.[101] Statt der eigenen Kinder hält er nun sie »gleichsam liebkosend im Arm«.[102] Der narzißtische Impetus dieser Geste ist evident: die Violine gibt als ›lebloses‹ Objekt nur die Töne wieder, die der Geiger erzeugt. Und so spielt Joseph das Instrument auch meist »zum eigenen Ergötzen«[103] und sucht menschlichen Kontakt allein um der Musik willen. Auf der Burg des ungarischen Grafen Ignatz findet er schließlich das ›ideale‹ Ambiente. Es sind Bildung und Zweckfreiheit der Adelsgesellschaft, die im Unterschied zum bürgerlichen Theaterbetrieb einen Klangtransfer ermöglichen, der »Geist und Herz«[104] gleichermaßen affiziert. Denn durch die beschriebene Strukturäquivalenz von Musik und Leben erscheinen die »Klänge der Saiten« zugleich als »Worte der Seelen«[105] . Joseph verzichtet bei seinen Aufführungen daher auf Pausen, die den Menschen auf die Wirklichkeit verweisen und die »Schöpfung eines höhern Lebens und Webens« zerstören.[106] Schließlich gelingt dem bescheidenen[107] und zugleich religiös orientierten Musiker sogar die idealtypische Verbindung von Melodie und Harmonie, das heißt Kunst und Transzendenz – sinnbildlich verkörpert durch die beiden musenhaften Schwestern des Grafen: Idalia und Cölestine. Mit ihren »Engelsstimmen« erinnern sie Joseph an die nur außerhalb der Erwerbsgesellschaft realisierbare Synthese von Parnaß und Paradies und vertreiben dessen stets wiederkehrende Sehnsucht nach »Vaterland und Familienherd«.[108] Dem Leben auf der Burg des Grafen fehlt damit aber der Realitätsindex; es gleicht »weit mehr einem anmutigen Fiebertraume,[109] nur sehr selten von einzelnen Zwischenräumen unwillkommenen Erwachens gestört, als der Wirklichkeit«.[110] Die gleichzeitig virulente Tasso-Intertextualität hält zudem die Problematik des poetischen Solipsismus präsent. So ermahnt der Ritt-

[101] Vgl. Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 383 und 408.
[102] Ebd., S. 428. Vgl. auch ebd., S. 382f., 391, 451 und 453.
[103] Ebd., S. 391.
[104] Ebd., S. 417.
[105] Ebd., S. 384.
[106] Ebd., S. 418.
[107] Vgl. ebd., S. 403.
[108] Ebd., S. 404.
[109] [Anm. von W.G.S.:] Wie der junge Florenz Kraft kann auch Joseph die metaphysische Wirkung der Musik nur in quasi somnambulen Zuständen nachempfinden (vgl. auch ebd., S. 384, 387, 393, 400f. und 431).
[110] Ebd., S. 401.

meister Ehrhardt den von Idalia mit dem »edelste[n] Lorbeerreis«[111] geschmückten Joseph: »wie manche Künstler sind erlegen und niedergesunken unter solchen Kronen aus allzuschöner, allzufeierlich von obenher winkender Hand«. Der »ernste Kriegsmann«[112] verweist damit auf die Gefahr fehlenden Praxisbezugs, an dessen Folgen der Komponist schließlich auch zugrunde geht.

Wie sein ›Urbild‹ Berglinger komponiert Joseph als ›Weltabschiedswerk‹ ein »Oratorium«,[113] das den Höhepunkt seines Schaffens bildet und an geweihtem Ort uraufgeführt wird – der »Schloßkapelle«[114] des Grafen Ignatz (bei Wackenroder findet das Konzert »am heiligen Tage im Dom«[115] statt). In beiden Fällen wird nur diese letzte Komposition eingehender betrachtet, wobei Fouqué sogar eine detaillierte musikalische Analyse unternimmt. Diese ist stark von Vorstellungen aus den *Phantasien über die Kunst* (1799) geprägt. Auch dort erscheint »der harmonische Einklang« als Konvergenzmedium von »Gefühl, Phantasie und Kraft« und verweist durch seine vertikale Ausrichtung auf das Göttliche.[116] Ähnliches gilt für Josephs Oratorium, das bis in die formale Anlage hinein als adäquate Umsetzung der hier vertretenen Maximen angesehen werden kann. Fouqués Protagonist schafft daher – wie Berglinger[117] – trotz starker Empfindungsfähigkeit qualitativ hochwertige Stücke. Um dies deutlich zu machen, läßt der Autor zu dem Festkonzert einen berühmten Komponisten anreisen. Dieser vermutet auf der Burg des Grafen zunächst »Dilettantengetriebe«,[118] wird dann aber vom Gegenteil überzeugt.

Gleichzeitig sehnt sich Joseph nach einer »Prüfungsstunde«, die über »Sein oder Nichtsein« entscheidet.[119] Nach der Aufführung eines der bekanntesten Stücke des »fremde[n] Meister[s]«[120] dirigiert der Protagonist das eigene »Herzens- und Seelenwerk«.[121] Er ist dabei ausschließlich auf

[111] Ebd., S. 406.

[112] Ebd., S. 407. Vgl. auch ebd., S. 405 und 414. In der bereits erwähnten Erzählung *Die vierzehn glücklichen Tage* (1812) wird der Sängerdichter Leonardo ebenfalls mit Torquato Tasso assoziiert (vgl. Romantische Erzählungen (wie Anm. 78), S. 207f.).

[113] Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 144.

[114] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 416.

[115] Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 144.

[116] Ebd., S. 241.

[117] Vgl. Kertz-Welzel, Transzendenz (wie Anm. 20), S. 92 und 100.

[118] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 416.

[119] Ebd., S. 411.

[120] Ebd., S. 418.

[121] Ebd., S. 410.

die Musik fixiert und hat jeden Kontakt zur Außenwelt verloren.[122] Aber gerade dank solcher Introspektion gelingt die ideale Synthese von Melodie und Harmonie, das heißt *horizontaler* und *vertikaler* Sinnstiftung. Joseph transzendiert seine persönliche Existenz zum anthropologischen Muster, wodurch – wie bei Wackenroder – ein musikalisches »Extrakt«[123] von intensiver Sinnlichkeit entsteht. Der Melodie liegt denn auch ein Verspaar zugrunde, das in der gesamten Novelle leitmotivisch wiederkehrt und die ›melodischen Umwege‹ thematisiert, die das menschliche Leben kennzeichnen.

»Als ich von dir Abschied nahm,
Immer ging und wiederkam«[124]

Die Interferenz von Aufbruch und Heimkehr, Identität und Alterität, Systole und Diastole wird damit zum weltbestimmenden Strukturprinzip, das sich in der Praxis immer wieder neu konkretisiert. Auch formal ist die doppelte Koordinatenbildung präsent – allerdings nicht im Dualismus der Sonatenhauptsatzform, sondern als endlose »Variationenreihe«, »immer denselben Grundcharakter beibehaltend und ihn dennoch zu den verschiedenartigsten Gestaltungen hindurchführend«.[125] Diese an dem einen ›Ziel‹ orientierte Melodie, die Joseph und der Chor abwechselnd intonieren, mündet jedesmal »in eine sehnsuchtatmende Frage«. Erst nach mehreren, kaum modifizierten Wiederholungen beendet der Komponist das endlose Suchen mit einem »gewaltigen Grundakkord«[126] und führt auf dieser neugeschaffenen Basis das Thema »in fromm feiernden, beinahe kirchlichen Gängen« durch. Kraft dieser neuen Zielsetzung kann die ›melodische‹ Frage ›harmonisch‹ beantwortet werden, und zwar durch den »mit einer Fuge und gewaltigem Schlußakkord« einfallenden Chor. Dessen musikalische Botschaft wird von Fouqué sogar nachträglich verbalisiert: »*Amen! es geschehe dein Wille, o Herr! Amen und Ja!*«. Im Bereich des Ästhetischen realisiert sich die *praesentia coeli*, und die Theodizee gelingt. Joseph selbst erfährt sie als »sieghafte Ruh im Leiden«.[127]

Das Melodische wird hier in doppelter Hinsicht diskursiv kontrolliert: qua ›Kunstgrammatik‹ und Transzendenzbindung. Idealtypische Kompositionen zeichnen sich dadurch aus, daß »die kunstreich verschlungene Weise« am

[122] Ebd., S. 416. Vgl. auch ebd., S. 400.
[123] Kertz-Welzel, Transzendenz (wie Anm. 20), S. 109.
[124] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 410. Vgl. auch ebd., S. 415, 419f., 452 und 457.
[125] Ebd., S. 419.
[126] Ebd.
[127] Ebd. Vgl. auch ebd., S. 424.

Ende »gehörig auf das Grundthema« zurückgeführt wird.[128] Erfolgt diese Kadenzierung nicht, dann gerät der Musiker »immer weiter auf Abwege«[129] und verliert in »absonderlicher Kunstfertigkeit«[130] die vertikale Orientierung. Joseph gelingt solche göttliche Rückversicherung zweimal paradigmatisch. Im ersten Fall werden die »labyrinthische[n] Schwingungen« durch eine spiegelsymmetrische Ordnung der verschiedenen Melodien (alias »Chorführerinnen«) domestiziert. So erscheint »bald eine feierlich prophetische Schönheit [1], bald eine kindlich tändelnde [2], bald eine zierlich im kriegerischen Marschestakt einherschreitende [3], bald eine mänadisch gaukelnde [2], bald eine auf rosigen Morgenwolken ahnungsreich hochhinschwebende [1]«. Durch die Einbindung in eine Variationenreihe summieren sich die melodischen Arabesken zur Quasi-Totalität, die schließlich »mit einem volltönenden Akkorde«[131] bestätigt werden kann. Ähnliches gilt – wie gezeigt – für den zweiten Fall (Josephs Oratorium).[132] Die ›Kunstgrammatik‹ bleibt daher ambivalent: Was bei Florenz Kraft noch die adäquate Umsetzung der »innern Chöre« verhindert hat, wird nun zum notwendigen Remedium gegen die Autonomie des Ästhetischen.

Die so gezähmte Melodie dient jedoch – Fouqués Musiktheorie entsprechend – weiterhin als Stimulanz gegen Trägheit und Philistertum. Sie teilt diese Eigenschaft mit der Melancholie, die (wie schon bei Faust) »ein tiefes Ungenügen«[133] an der Wirklichkeit ausdrückt und zum Hauptcharakteristikum von Josephs Kompositionen avanciert. Mit »seltsamen Akkorden« bezaubern seine Töne »in wehmütig fragender Lust« Ohr und Herz des Zuhörers.[134] Die ossianische *joy of grief*, die bei Fouqué nahezu omnipräsent[135] und auch in der *Joseph*-Novelle intertextuell markiert ist,[136]

[128] Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 177.

[129] Ebd., S. 178.

[130] Ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 386.

[131] Ebd., S. 400.

[132] Vgl. ebd., S. 419.

[133] Jochen Schmidt, Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41, 1997, S. 125-139, hier S. 138.

[134] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 373.

[135] Vgl. Wolf Gerhard Schmidt, ›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde, Berlin, New York 2003 u. 2004, hier Bd. 2, S. 1012-1040.

[136] Vgl. Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), u.a. S. 393 (»Akkorde, aller sanften Wehmut und sehnenden Wonne voll«), 403 (»Melodien, […] in süßer Wehmut begonnen«) und 421 (»schmerzlich holde Wehmutstränen«). Siehe hierzu Wolf Gerhard Schmidt, Die »süsse Wehmuth« der »Neuern«. Zur Provenienz der Vorstellung vom sentimentalischen Dichter, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 70-98.

kennzeichnet die emotionale Grunderfahrung des »Wandrers« Mensch.[137] Denn im Leben liegen »Jammer und Lust allzuwunderlich untereinander gemischt«.[138] Wenn die Töne jedoch konsonieren, dann üben sie durch ihre Echowirkung[139] eine diastolische Wirkung aus. Es entstehen »harmonische Ahnungen«,[140] die auf wehmütige Fragen antworten und »Nachklänge des Himmels«[141] sind. Josephs Oratorium gewinnt damit eine transzendentalpoetische Bedeutung: Es verweist darauf, daß das menschliche Sehnen nur durch vertikale Setzung zu befriedigen ist, mit der die Sinnhaftigkeit des Gesamtsystems sichergestellt wird:

> Wahrlich, der Schlußakkord – der entscheidet über den ganzen Klangesstrom, der oftmals in den kühnsten Abweichungen hinflutet, daß, wer die Sache wenig oder gar nicht versteht, von Mißlaut faselt; aber der Schlußakkord! Ein rein auflösender Schlußakkord, und alles verhallet in himmlische Harmonien.[142]

## VI

Die transzendente ›Glücksversicherung‹ wird allerdings dekonstruiert, denn das dem Oratorium zugrunde liegende Verspaar ist mehrdeutig und wird in verschiedenen Handlungssträngen gespiegelt. Tatsächlich läßt sich Josephs ›Abschied‹ sowohl auf die Familie als auch – vor allem in den späteren Kapiteln – auf die Kunst selbst beziehen. Die in der Theorie geforderte ›Zielsicherheit‹ wird also durch die Praxis unterminiert. Das heißt Kunst und Leben sind nur *idealiter*, nicht *realiter* strukturäquivalent.[143] Was in der Abgeschiedenheit einer kunstbeflissenen Adelsgesellschaft gelingt, muß im bürgerlichen Leben scheitern. Joseph kann den gerechtfertigten

[137] Fouqué, Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 224.

[138] Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 174.

[139] Vgl. ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 384.

[140] Ebd.

[141] Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 174.

[142] Ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 437.

[143] Diesen Unterschied übersieht Walter Hinderer, wenn er behauptet, »daß Tieck in den *Phantasien* Wackenroders Betonung des antinomischen Charakters der musikalischen Kunstausübung nicht fortsetzt, sondern im Gegenteil mehr die synthetisierende und harmonisierende Funktion der ›himmlischen Musik‹ akzentuiert« (Literarisch-ästhetische Auftakte zur romantischen Musik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41, 1997, S. 210-235, hier S. 224). Tatsächlich handelt es sich hier um unterschiedlich formierte Diskursbereiche: den *rein-ästhetischen* und den *ästhetisch-praktischen*. Was im ersten noch harmonisierbar ist, bleibt im zweiten nicht zu synthetisierende Diskrepanz.

*ethischen* Anspruch der Philister und den – ebenso gerechtfertigten – *ästhetischen* der Musik nicht vereinbaren. Er erkennt dank der Kunst die göttliche Sinnkoordinate, nicht aber die damit verbundene weltliche Verpflichtung. Indem die Schwingungen der Töne zwischen den Sphären vermitteln, üben sie auf den Menschen eine diastolische Wirkung aus. Dieser suspendiert den Bezug zum Alltag und verliert sich entweder im ›melodischen‹ Solipsismus oder in der ›harmonischen‹ *unio mystica*. Da die Glücksgefühle jedoch starken Schwankungen ausgesetzt sind, können sie Josephs Erinnerung an Frau und Kind nicht vollständig auslöschen. Der erste Rückkehrversuch wird noch aus Furcht vor der Tristesse und Kunstfeindlichkeit des Bauernlebens abgebrochen. Joseph glaubt, sein »tönendes Englein« und »beeifersüchteltes Liebchen« nur so vor den Angriffen der Philister schützen zu können.[144] Schließlich läßt sich das Verdrängte aber nicht mehr ästhetisch sublimieren. Als Joseph durch Zufall vom Tod seiner Familie erfährt, die »in Wehmut und Sehnsucht [...] um ihn«[145] gestorben ist, zerstört er verzweifelt seine Violine, deren Zauberkünste er für das geschehene Unglück verantwortlich macht. Eine solche Dämonisierung der Musik findet sich bereits bei Wackenroder, und auch dem Geiger Joseph erscheint sein Instrument als »Hexe«,[146] »Abgrundsdrache« und »giftiger Pilz«.[147]

Die Schuldzuweisung bleibt insofern problematisch, als sie mit dem ästhetischen Narzißmus zugleich den transrealen Gehalt von Kunst verabschiedet.[148] Im Grunde zeigt die Musik lediglich ihre semantische Ambivalenz. Sie schafft »Himmelsklänge«,[149] kontaktiert aber auch mit den »geheimnisreichsten Tiefen des Lebens«[150] und wird daher zum »seligen Abgrund«.[151] Diese Duplizität überträgt sich in der Novelle auf das geliebte Instrument, von dem Joseph schließlich nur noch »mit innerlichem Grausen« spricht. Die Geige ist zur »gräßlichen Doppelgängerin« geworden,[152] die dem »Zauberlehrling«[153] den Himmel versprochen, aber die Hölle gebracht hat. Die Entscheidung für Subjektivität, Sinnlichkeit und Kunst

[144] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 429.

[145] Ebd., S. 450.

[146] Ebd., S. 458. Vgl. auch ebd., S. 453.

[147] Ebd., S. 454.

[148] Vgl. ebd., S. 450 und 455.

[149] Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 184. Vgl. auch ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 415, 419f., 426 und passim.

[150] Ebd., S. 413.

[151] Ebd., S. 402.

[152] Ebd., S. 458.

[153] Ebd., S. 402.

wird – wie in Wackenroders Berglinger-Texten und der Erzählung *Die vierzehn glücklichen Tage*[154] – zum Teufelspakt, bei dem sich der Musiker dämonischen Mächten ausliefert. Ursache hierfür ist die Mehrfachkodierung des Gefühls: als Substanz und Resultat der Musik sowie als ästhetisches Erkenntnismedium. Aufgrund dieser Polyvalenz erweist sich die Tonkunst als »Räthselsprache«,[155] und die Noten scheinen »Hieroglyphen«.[156] Dominiert nun der Wirkungsaspekt, dann kann aus dem Signum des Göttlichen reiner Selbstgenuß werden.[157] Die Musik (das heißt die Melodie) lockt Joseph in lustvoll-arabeske Labyrinthe, die in den »kunstreichen Bogengängen«[158] des Schloßgartens gespiegelt werden und aus denen es kaum ein Entrinnen gibt. Dadurch wird die Tonkunst – trotz aller Transzendenzbindung – zum einzigen Medium der Selbstwahrnehmung. Joseph erliegt der Macht Cäcilias, die nicht mehr als keusche Heilige, sondern als heidnische Göttin erscheint und menschliche Seelen durch »Bachanten-Klänge«[159] zu verführen sucht. Diese ›Emanzipation‹ des Sinnlichen wird zwar bei Herder angedacht,[160] sprengt dort aber noch nicht die Grenzen der Diätetik. Erst Wackenroder hinterfragt die emotional orientierte Musikerexistenz, indem er die Empfindelei des Dilettanten Anton Reiser zum Grundproblem künstlerischer Produktion ausweitet.[161] Das Ästhetisieren individuellen Glücksverlangens überfordert jedoch die Kunst und führt zur Absage an jede zweckrationale Orientierung.

Fouqué inszeniert den Unterschied zwischen ›gesunder‹ Empfindsamkeit und solipsistischer Schwärmerei anhand der schon im 18. Jahrhundert beliebten Vater-Sohn-Konstellation.[162] Während Joseph »Wirtschaft«, »Frau« und »Kinderzucht« »um seiner Geige willen« vernachlässigt,[163]

[154] Vgl. Fouqué, Romantische Erzählungen (wie Anm. 78), S. 198f. sowie allgemein Stefan Greif, »Daß ich ein Seeliger sei mitten in irdischer Nacht!« Zum Bild des Künstlers in Fouqués Kunstmärchen »Die vierzehn glücklichen Tage«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 112, 1993, Sonderheft, S. 97-116.

[155] Fouqué, Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 192.

[156] Ebd., S. 178.

[157] Vgl. Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 207 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Die Wunder der Tonkunst]).

[158] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 459.

[159] Ders., Melodie und Harmonie (wie Anm. 6), S. 228.

[160] Vgl. Herders Sämmtliche Werke (wie Anm. 31), hier Bd. 15, S. 163 (Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch).

[161] Vgl. Ulrich Hubert, Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wakkenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Frankfurt/M. 1971, S. 156-162.

[162] Vgl. Gerhard Sauder, Empfindsamkeit und Frühromantik, in: Die literarische Frühromantik, hrsg. v. Silvio Vietta, Göttingen 1983, S. 85-111, hier S. 94-96.

[163] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 380.

sucht der alte Kriegsmann Vinzenz schon früh zwischen beiden Seiten zu vermitteln. Er empfindet »tiefes Mitleiden« für den »unverstandenen Musiker«,[164] hält diesem aber zugleich dessen Lebensproblem vor Augen: »Wie kann eins doch nur so anmutiger Töne gewaltig sein und zugleich so mißlautend harsch und barsch gegen Vater und Mutter und Weib und Kind«.[165] Diese Diskrepanz findet sich bereits bei Berglinger, der sein Werk »höher« achtet »als den Menschen selber, den Gott gemacht hat«.[166] Auch für Joseph koinzidiert das Erreichen ästhetischer Perfektibilität mit der Vorstellung idealer Lebensführung. Der »verkannte Geiger«[167] ist zum großen Komponisten geworden, der sich frei, reich und geehrt glaubt, obwohl ihn »seine eigne Welt«, die er »um sich her gesponnen« hat, »von der Außenwelt« abschneidet »wie den Seidenwurm sein Todesgewebe«.[168] Am Ende steht die Inversion der Perspektive als Resultat diskursiver Raumkrümmung: Der Solipsist Joseph bezeichnet den lebenstüchtigen Vinzenz nun seinerseits als »Träumer«.[169] Schließlich muß er jedoch erkennen, daß *ästhetische* Gottesnähe zu *ethischer* Gottesferne, künstlerische Idealität zu moralischer Perversion führen kann, wenn der Mensch nicht in der Lage ist, »*sich selbst* [zu] verläugnen«.[170] Joseph zerbricht also nicht an der künstlerischen, sondern an der lebenspraktischen Unvereinbarkeit von ›Melodie‹ und ›Harmonie‹. Aus diesem Grund wirft er Vinzenz vor, daß durch dessen Bericht vom Tod der Familie die musikalisch erreichte Synthese zerstört worden sei.[171] Was zuvor noch ästhetisch sublimierbar schien, bricht nun als emotionaler Ausnahmezustand hervor.[172] Denn Josephs Kompositionen enthalten – wie die Johannes Kreislers[173] – schon

[164] Ebd., S. 381.

[165] Ebd., S. 385.

[166] Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 225 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Ein Brief Joseph Berglingers]).

[167] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 443.

[168] Ebd., S. 432.

[169] Ebd., S. 444.

[170] Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe (wie Anm. 9), hier Bd. 1, S. 230 (Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst [Unmusikalische Toleranz]). Vgl. hierzu W. Daniel Wilson, Wackenroders ›Joseph Berglinger‹. Sozial verantwortliche Kunst und die Revolutionskrise, in: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S. 321-342.

[171] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 452.

[172] Vgl. ebd., S. 455. Joseph antizipiert hier den wahnsinnigen Harfner Folkwart in Fouqués Roman *Welleda und Ganna* (1818) (vgl. Sämtliche Romane und Novellenbücher, hrsg. v. Wolfgang Möhrig, Hildesheim, Zürich, New York 1989ff., hier Bd. 7, S. 575).

[173] Vgl. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 13), hier Bd. 5, S. 77 (Lebens-Ansichten des Katers Murr).

zu Beginn »schreiende Dissonanzen«, die »zwieträchtig ringend« und »gehässig wider einander selbst reißend« kaum zu »beschwichtigen« sind.[174]

## VII

Die Teufelsmetaphorik ist jedoch nicht nur mit dem Solipsismus assoziiert, sondern auch mit dem Philistertum. So wird Josephs Frau zu Anfang der Novelle scherzhaft als »Hexlein«[175] bezeichnet. Denn wie die künstlerische Kreativität das diätetische Achsensystem (Melodie / Harmonie) durch Autonomie der Bewegung unterminiert, so der praktische Lebensvollzug durch Wiederkehr des Immergleichen. Man sieht sich einem »Grundthema« ohne Transzendenzbindung ausgesetzt, dessen Monotonie selbst mit den »zierlichsten und sanftesten Variationen« nicht kaschiert werden kann.[176] Vor diesem Hintergrund zieht es Joseph stets zur Kunst zurück.[177] Die Geige hat sein Leben zwar zerstört, aber auch ermöglicht. Erst durch ihren endgültigen Verlust gerät die Welt aus den Fugen – in vertikaler *und* horizontaler Perspektive:

> O ich bin ganz, ganz unaussprechlich elend. Denn merkt's, mir ist nicht nur die *Harmonie* abhanden gekommen, sondern auch alle *Melodie* zugleich mit. Leben – ich muß es. Ich darf mich nicht selbst zertrümmern, und dennoch muß ich disharmonisch, unmelodisch leben. O wehe mir! Jeglicher Seufzer eine Dissonanz.[178]

Als die zerstörte Violine zur »gräßlichen Doppelgängerin«[179] des geliebten Instruments wird, erfährt auch die Identität des Protagonisten eine Spaltung. Das Totalitätserlebnis ist noch präsent, kann von Joseph allerdings nicht mehr restituiert werden. Der ›Tod‹ der Geige, die der Protagonist als seine eigentliche »Seele«[180] bezeichnet, dient der Buße; der Tod des Künstlers erscheint dagegen als letzte Möglichkeit, die lebenspraktische Asymmetrie von Ethik und Ästhetik aufzulösen. Joseph stirbt denn auch genau an der Stelle, wo Idalia ihm einst – einem ›alter Tasso‹ – den »Lorbeerzweig« zugeworfen hatte.[181]

[174] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 408. Vgl. auch ebd., S. 381f.
[175] Ebd., S. 372.
[176] Ebd., S. 428.
[177] Ebd., S. 430.
[178] Ebd., S. 456 (Hervorhebungen von W.G.S.).
[179] Ebd., S. 458.
[180] Ebd., S. 454.
[181] Ebd., S. 460. Vgl. auch ebd., S. 405.

Das soziale Versagen des Musikers wird gespiegelt in der Geschichte des Rittmeisters Ehrhardt, der seiner Liebe zu Cölestine zunächst entsagt, weil diese sich mit einem philiströsen ungarischen Magnaten verheiraten muß. Er nimmt Abschied, geht, kehrt wieder und hilft der Schwester des Grafen in einer großen Notlage. Dafür erhält er eine Standeserhöhung und den sprechenden Namen »*Ehrhardt von Rettendank*«.[182] Als Gemeinschaftserlebnis läßt sich das Soldatenleben dem bürgerlichen Alltag leichter integrieren als die narzißtische Künstlerexistenz. Fouqué entwickelt hier eine Komplementär-Ästhetik, die in der literarischen Romantik singulär ist. Sie basiert auf der »tiefere[n] Ähnlichkeit«[183] zwischen Soldat und Musiker, die sich beide im ›Kampf‹ gegen Chaos und Kontingenz befinden. Damit wird die seit *Ossian* virulente Diskrepanz zwischen Held und Dichter, die auch Hölderlins *Hyperion* und Goethes *Tasso* bestimmt, modifiziert wiederaufgegriffen. Sie zeigt sich in der ›doppelten Ethik‹ des Empfindsam-Heroischen,[184] die für Fouqués Anthropologie konstitutiv ist. Sentimentalität und Tapferkeit stehen einander nicht mehr antinomisch gegenüber, sondern gehören derselben Diskursformation an. So funkelt in den »kriegerischen Augen« des Rittmeisters Ehrhardt »bisweilen etwas wie Tau des wehmütigsten Mitleidens«,[185] und auch Joseph besitzt ein »weiches und eben deshalb stahlkräftiges Künstlergemüt«.[186] Fouqué sucht das Sentimentalische hier zu entästhetisieren und mit praktischem Handlungsvollzug zu verbinden. Aus der endlosen Mediation wird – in epistemologischer Verkürzung – die moralische Bewährung. Denn Kampfeshandlungen sind für Fouqué Konkretisationen eines änigmatischen Schicksals, mit dem sich beide Formen der Weltaneignung auseinandersetzen: Künstlertum und Militärwesen. Aufgrund der Identität der »Endpunkte« können die »süßen Leidensklagen« des Musikers mit den »Kriegsklängen« verbunden werden: (1) *melodisch* »durch die phantastisch krausesten Tongewinde, den Arabesken der bildenden Kunst vergleichbar«,[187] (2) *harmonisch* durch die Orientierung am Göttlichen, wie sie sich in der gemeinsamen Geste der zum »Gebet« gefalteten Hände manifestiert.[188] »Krieg und Sang und Sang und Krieg« funktionieren für Fouqué daher symbiotisch: »Eins mag so ganz ohne das Andre nie recht vollständig sein«.[189] Diese ›musikalische‹ Syn-

[182] Ebd., S. 458.
[183] Ebd., S. 406.
[184] Vgl. Schmidt, ›Homer des Nordens‹ (wie Anm. 135), hier Bd. 1, S. 412-420.
[185] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 406.
[186] Ebd., S. 431.
[187] Ebd. Vgl. auch ebd., S. 393 und 397.
[188] Ebd., S. 441. Vgl. auch ebd., S. 379, 401, 420 und 433.
[189] Fouqué, Trommelfritz und Klingegut (wie Anm. 15), S. 259.

these von Handlung und Kreativität macht es möglich, daß die »innern Chöre« des Florenz Kraft zu »Marschesklängen«[190] werden und der »Obrist« Gottfried als »musizirender Engel vor Gottes Thron«[191] erscheint. Zudem wirkt sie diätetisch, denn mit »kriegerisch-rührenden Klängen«[192] lassen sich Eros und Ethos in ein gesundes Verhältnis bringen. Der streitsüchtige Krieger wird durch die »wundersame Gewalt«[193] der Musik von sinnloser Brutalität abgehalten,[194] und es ist Joseph, der den »rechte[n] Zauberstab«[195] dazu besitzt. Doch obwohl er als »gewaltiger Orpheus«[196] gefeiert wird, gelingt es ihm nicht, diese praxisorientierte Option zum Fundament seiner Kompositionstätigkeit zu machen. Denn Joseph definiert sich allein über die Musik, während Florenz, Vinzenz und Gottfried Soldaten sind, die die Tonkunst zwar hochschätzen, aber – wie Fouqué selbst – nicht professionell betreiben. Solcher Weltbezug bewahrt sie nicht nur vor der Gefahr eines ›poetischen Solipsismus‹, sondern zeigt, daß die Konvergenz von Ethik und Ästhetik »realiter möglich«[197] ist. Das Künstlerleben wird »was nütz«[198] und die »Musica« zur »lieblichsten Vorübung auf den Himmel«.[199]

Es ist bezeichnend, daß erst der späte, stärker harmoniebedürftige Fouqué diese Möglichkeit ernsthaft erwägt und in der Erzählung *Trommelfritz und Klingegut* literarisch umsetzt. Er legitimiert auf diese Weise den eigenen Dilettantismus als wirksamen Impfstoff gegen jede Form solipsistischer Existenz. Joseph bleibt die reale Synthese dagegen verwehrt; er stirbt in den Schloßgärten, die sich »labyrinthisch über den Hügelberg« hinab erstrecken.[200] Allein der Bezug zur Transzendenz verbürgt – wie im Oratorium – die Restituierung der vertikalen Harmonie. Und so schafft sich der sterbende Komponist erneut einen ›Grundakkord‹, der alle wehmütigen Fragen beantwortet:

[190] Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 183.
[191] Ders., Trommelfritz und Klingegut (wie Anm. 15), S. 269.
[192] Ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 381.
[193] Ebd., S. 420.
[194] Vgl. ebd., S. 393-396.
[195] Ebd., S. 420.
[196] Ebd., S. 401. Vgl. auch ebd., S. 392.
[197] Ders., Trommelfritz und Klingegut (wie Anm. 15), S. 265.
[198] Ebd., S. 267.
[199] Ebd., S. 264.
[200] Fouqué, Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 459.

Kann die Geige nicht mehr klingen,
Weil im Sturm der Welt sie brach,
Kann die Seele doch noch singen
Und oft singt die Welt ihr nach.

O wie schön's durch Trümmer schimmert,
Wann, Versunkner, du dich hebst!
Lieber Leib, du bist zertrümmert,
Doch du, liebre Seele, lebst.[201]

Joseph ist gescheitert, aber bei Fouqué erscheint dieses Scheitern eher als Normalfall – zumindest mit Blick auf den »allersehnsuchtsvollesten«[202] Menschen, den Musiker. Denn dieser kann den Ansprüchen, die von seiten der Gesellschaft an ihn gestellt werden, nicht entsprechen, sobald eine spezifische Voraussetzung seiner (romantischen) Kunstproduktion in Frage gestellt ist: die partielle Autonomie des Ästhetischen und deren Verbindung mit der Transzendenz. Daher konstatiert Joseph vor der »entscheidenden« Konzertaufführung: »Woran der sterbliche Mensch nun einmal seine ganze irdische Bestimmung gesetzt hat und setzen mußte, von Kindheit her aus tiefster Seele getrieben, das ist sein Thron, und nur mit verblutendem Herzen kann er ihm entsagen«.[203] Aber diese Entsagung wird – wie die Kritik am ›poetischen Solipsismus‹ – im letzten Kapitel dekonstruiert. Josephs Leben endet nämlich mit dem bereits zitierten Lied, dessen Schlußverse sich wie die ›harmonische‹ Antwort auf das ›melodische‹ Leitmotiv vom stets wiederkehrenden Abschied lesen. Die verlorene Ganzheit wird hier zwar durch die göttliche Heilsperspektive wiederhergestellt, aber es ist Josephs Musik, die zum Medium dieser Erkenntnis avanciert. Daher bleibt das Ende der Kunst (wie jeder »Abschied«) nur vorläufig. Man mag den »Leib« der Geige zerstören, ihre »Seele« lebt fort – das ist der eigentliche Sinn der »mit goldfarbiger Schrift« eingegrabenen »letzten Sangestöne«.[204]

[201] Ebd., S. 461.
[202] Ders., Der unmusikalische Musiker (wie Anm. 8), S. 169.
[203] Ders., Joseph und seine Geige (wie Anm. 82), S. 411f.
[204] Ebd., S. 461.

DANIEL GRAF

# KLAGE, KLANG UND KOMPENSATION

## Mörikes Todeslyrik als Spiegel seiner poetischen Verfahrensweise

Eine explizit formulierte Poetik hat Eduard Mörike nicht ausgearbeitet; sie ist werkimmanent. Die geschliffene, nach dem Runden und Vollkommenen strebende Form sowie die Kompensation real empfundener Dissonanzen durch »harmonische Gestaltung«[1] sind die Eckpfeiler von Mörikes poetischem Programm. Als paradigmatisch für die Schaffung eines Gleichgewichts durch das Gegengewicht der Form kann der frühe Text *Um Mitternacht* gelten.[2] Die bis ins Detail des Wortlauts gehende Symmetrie der beiden Strophen, die metrisch in sich auffallend uneinheitlich, untereinander jedoch völlig kongruent sind, vermag die nur augenblickliche Balance zwischen Vergangenheit und Gegenwart (beziehungsweise Zukunft) poetisch einzufangen und festzuhalten. Der Unmöglichkeit eines Stillstehens der Zeit setzt das Gedicht den eigenen Schwebezustand entgegen, in welchem die auf inhaltlicher Ebene exponierten Heterogenitäten aufgehoben sind. In der Form realisiert das Gedicht die scheinbar vergeblich herbeigesehnte Ausgewogenheit, welche »die goldne Wage […] in gleichen Schalen stille ruhn« (v. 3f.) läßt.

Die utopische Ausrichtung gegen die Linearität des Zeitverlaufs und die Unaufhaltsamkeit der »flücht'gen Stunden« (v. 12) prägt ein weiteres, im Gegensatz zu *Um Mitternacht* aber häufig vernachläßigtes Gedicht des frühen Mörike:[3]

[1] Renate von Heydebrand, Eduard Mörikes Gedichtwerk. Beschreibung und Deutung der Formenvielfalt und ihrer Entwicklung, Stuttgart 1972, S. 284.

[2] Sofern nicht anders angegeben, liegt den angeführten Primärtexten hier wie im folgenden die historisch-kritische Gesamtausgabe zu Grunde (Eduard Mörike, Werke und Briefe, Bd. 1, Erster Teil, Stuttgart 2003).

[3] Zitiert nach: Eduard Mörike, Gedichte in einem Band, Frankfurt/M., Leipzig 2001, S. 311. Daß das Gedicht ebenso wenig in die Ausgabe von 1867 wie in die Kanon bildende Reclam-Ausgabe (Eduard Mörike, Gedichte, Stuttgart 1977) Eingang gefunden hat, zeigt die


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-012 | CC BY-NC-ND 4.0

Leben und Tod

Sucht das Leben wohl den Tod?
Oder sucht der Tod das Leben?
Können Morgenröte und das Abendrot
Sich auf halbem Weg die Hände geben?

Die stille Nacht tritt mitten ein,
Die sich der Liebenden erbarme!
Sie winkt: es flüstert: »Amen!« – Mein und dein!
Da fallen sie sich zitternd in die Arme.

Vergangenheit und Zukunft, gewesener und kommender Tag treffen sich auch hier. Es ist in diesem Fall allerdings nicht die Form, die die Illusion hervorruft, daß sich hier zeitlich Getrenntes begegnet.[4] Im Gegenteil: Das Poem spricht auf unmißverständliche Weise von einer Vereinigung von Leben und Tod; einer Vereinigung – und das ist wichtig – »auf halbem Wege« (v. 4). Die Vision einer kompensatorisch wirkenden Kunst ist damit bereits formuliert. Die Zusammenkunft »in der Mitten«, um Mörikes *Gebet* zu zitieren, nimmt den Extremen ihre Extremität, nimmt dem Tod etwas von seinem Schrecken.

Jedoch: Die Antwort, die Strophe 2 im Bild der Liebenden auf die in Strophe 1 gestellten Fragen gibt, wird nicht Mörikes letzte sein. Sie wäre in ihrer verharmlosenden Realitätsferne auch eine allzu einfache gewesen. In Wirklichkeit wirft das Gedicht *Leben und Tod* nur die Grundfragen von Mörikes poetischer Auseinandersetzung mit dem Tod auf, die in immer neuen Varianten nach Beantwortung suchen: Kann der Tod tatsächlich derart ins Leben hineingeholt werden, daß er sein radikales Anders-Sein verliert? Wie muß die Poesie beschaffen sein, um als wirksames Therapeutikum gegen ein traumatisch empfundenes Vergänglichkeitsbewußtsein fungieren zu können? Und gerät eine als kompensatorisch verstandene Kunst beim Thema Tod nicht nur an ihre größte Herausforderung, sondern möglicherweise auch an ihre Grenzen? Die wichtigsten Todesgedichte Eduard Mörikes – *An ein Äolsharfe*, *Denk' es, o Seele!* und *Erinna an*

Randstellung, die die Forschung, aber auch Mörike selbst diesem Text zugewiesen haben. Dies mag angesichts der minderen Qualität gegenüber anderen Todesgedichten berechtigt sein. Dennoch hat Benno von Wiese völlig zu Recht auf dieses Gedicht als wichtigen Schlüsseltext für spätere Werke aufmerksam gemacht (vgl. ders., Eduard Mörike, Tübingen, Stuttgart 1950, S. 136).

[4] Die Frage nach der Möglichkeit, daß zeitlich Getrenntes zu einer Vereinigung gelangen kann, ist eines der Grundthemen Mörikes. Das eindrucksvollste Beispiel unter den Gedichten, die explizit diese Thematik aufgreifen, ist wohl das Doppelgedicht *Auf eine Christblume*.

*Sappho* – kreisen um diese Fragen als Werke, deren große Berühmtheit notwendig bedingt ist durch die frappierende Individualität der Einzeltexte. Andererseits korrespondieren die drei Gedichte, um die es im Folgenden geht, auf so vielfältige Weise miteinander, daß sie über die große Spanne ihrer Entstehungszeit von 1837 bis 1863 ein erstaunlich dichtes Beziehungsgefüge bilden, das schon an Hand des kleinen Textkorpus wesentliche Charakteristika und Entwicklungslinien im Schaffen Mörikes ablesbar macht. Gemeinsam bilden sie den Kern einer werkimmanenten Poetik.

## I. POETISCHER SÜNDENFALL: *AN EINE ÄOLSHARFE*

Über Mörikes Lyrik läßt sich nicht reden, ohne über den virtuosen Sprachmusiker Mörike zu sprechen – zumal dann nicht, wenn ein Gedicht wie das 1837 entstandene *An eine Äolsharfe* die Verbindung von Poesie und Musik[5] gar programmatisch im Titel trägt. Umso verwunderlicher ist es, daß ausgerechnet dieser Text auf ein ganz wesentliches Mittel sprachmusikalischer Gestaltung verzichtet: den Reim. Der Gleichklang der Verbindung aus Vokal und Konsonant, zuviel, zu aufdringliche »harmonische Gestaltung« für eine Totenklage? Die Abwesenheit des Reimes jedenfalls ist ein Faktum, das auf alle drei hier zur Diskussion stehenden Todesgedichte zutrifft. Und doch sind gerade diese Texte von einer so außerordentlichen Musikalität, daß die Interpreten den Aspekt der Klanglichkeit immer wieder ins Zentrum ihrer Untersuchungen gestellt haben.[6] Es ist insbesondere

[5] Weitaus größer als die genuin musikalische Bedeutung der Äolsharfe ist ihr Symbolwert im literarischen Kontext. Zu den überaus vielfältigen Zuschreibungen vgl. August Langen, Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung, in: Festschrift Joseph Müller-Blattau, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Kassel etc. 1966, Bd. 1, S. 160-191 sowie Matthias Bumiller, Nathalie Wolff, Luftmusik. Über die Äolsharfe, Stuttgart 2003 [mit CD].

[6] Eine frühe Studie zu diesem Phänomen bietet Albert Fischli, Über Klangmittel im Vers-Innern. Aufgezeigt an der Lyrik Eduard Mörikes, Bern 1920. Speziell zu *An eine Äolsharfe* vgl. Dieter Liewerscheidt, »An eine Äolsharfe« – Mörikes poetologische Inszenierung, in: Welt und Wort 1, 1995, S. 1-8 sowie Mary C. Crichton, A Goethean Echo in Mörike's »An eine Äolsharfe«, in: Seminar 16, 1980, S. 170-180. Ebenfalls ausführliche Klanganalysen zum Äolsharfen-Gedicht, aber auch zu *Erinna an Sappho* bietet Walter Höllerer, Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit, Stuttgart 1958, S. 321-356. Intensive Auseinandersetzungen mit Klangerscheinungen in *Erinna an Sappho* finden sich außerdem bei Ulrich Hötzer [a], Mörikes heimliche Modernität, hrsg. v. Eva Bannmüller, Tübingen 1998, S. 227f. und Joachim Müller, Eduard Mörike, Erinna an Sappho. Eine Interpretation, in: Eduard Mörike, hrsg. v. Victor G. Doerksen, Darmstadt 1975, S. 303-319. Zum selben Phänomen im Gedicht *Denk es, o Seele!* vgl. Ernst Feise, Eduard Mörikes »Denk es, o Seele«, in: Eduard Mörike, hrsg. v. Victor G. Doerksen, Darmstadt 1975, S. 299-303; Ulrich Hötzer [b], Mörike, »Denk es, o Seele!«, in: Germanistik in Forschung und Lehre, hrsg.

der vokalische Gleichklang, die in diesen Gedichten den Eindruck erweckt, man höre einen Reim, der faktisch gar nicht da ist.[7] Die erste Strophe[8] von *An eine Äolsharfe* greift die schon im Titel angelegte a-Assonanz gleich mit der ersten Tonstelle auf und führt sie – nach der zwischenzeitlichen Dominanz des u- und dann des i-Klangs (v. 3f.) – fort bis zum Musenanruf der Verse 5-7, bei dem die metrischen Grundformen systematisch durchgespielt sind: »Fang' an« *(auftaktig alternierend);* »Fange wieder an« *(auftaktlos alternierend);* »Deine melodische Klage!« *(daktylisch).* Aber Mörike begnügt sich nicht mit der einfachen Assonanz männlich kadenzierender Wörter. Er strebt, um Feises Gedanken aufzugreifen, nach dem (freilich ebenfalls nur scheinbar anwesenden) weiblichen Reim: Vers 2 exponiert die Wiederholung von Klangpaaren: »Dieser *a*lt*e*n Terr*asse*«, Vers 7 gibt mit dem Schlußwort »Kl*age*« das abrundende Echo. Wird mit diesem Phänomen in Strophe 1 noch vergleichsweise diskret gespielt, so ist das Prinzip der zweigliedrigen Assonanz im Mittelteil des Gedichts quasi omnipräsent. Die Wiederaufnahme des Vorherigen im Wort »Kn*a*b*e*n« (v. 9) und die Korrespondenz von »W*e*hm*u*th« und »S*e*hns*u*cht« (v. 16f.) sind, verglichen mit dem Folgenden, noch geradezu diskrete Beispiele. Die Verbindung von »ü« und »e« prägt den gesamten ersten Teil der Strophe: her*ü*b*e*r – gr*ü*n*e*n – H*ü*g*e*l – Bl*ü*t*e*n – Ger*ü*ch*e*. Daneben erfahren ganze Klangketten ein Echo im Folgevers. So wird die Reihe der Klänge ü-e-ä-i-i, mit der Vers 13 beginnt, in Vers 14 exakt wiederholt: »*Ü*bers*ä*tt*i*gt m*i*t Wohlgerüchen, | Wie s*ü*ß b*e*dr*ä*ngt *i*hr d*i*eß Herz!« (Hervorhebungen: D.G.). Und der nächste Vers nimmt die Klangfolge in nur geringfügiger Variation im ersten der fünf Vokale nochmals auf:[9] »Und sä*u*s*e*lt h*e*r *i*n d*ie* Saiten« (Hervorhebungen: D.G.). Daß dabei im Schriftbild der ä-Klang in »her« nicht erkennbar ist, ist allzu bezeichnend. Die akustische Komponente von Mörikes Gedicht schert sich nicht um die optische, und ebenso gleichgültig ist sie gegenüber Sinneinheiten. Was in den Versen 13 bis 15 klangliche Bezüge schafft, stellt keinerlei syntaktische, geschweige denn

v. Rudolf Henß u. Hugo Moser, Berlin 1965, S. 157-168; Terence K. Thayer, Knowing and being: Mörike's »Denk es, o Seele!«, in: The German Quarterly 45, 1972, S. 484-501; Heinrich Henel, Mörikes »Denk es, o Seele«: ein Volkslied?, in: Festschrift für Richard Alewyn, hrsg. v. Herbert Singer und Benno von Wiese, Köln, Graz 1967, S. 379-383.

[7] So Ernst Feise zum Gedicht *Denk' es, o Seele!* (Anm. 6, hier: S. 299). Feises feinsinnige Beobachtung wäre für das Äolsharfen-Gedicht nicht minder zutreffend.

[8] Der Begriff Strophe ist hier wie in den anderen beiden zu interpretierenden Gedichten durchaus problematisch. Möglicherweise sollte man besser von Versgruppen sprechen.

[9] An Stelle des »ü« erklingt hier das graphisch nicht erkennbare »i« im Diphthong des Wortes »säuseln«.

semantische Zusammengehörigkeit her. Es ist pure Klanglichkeit; ohrenfällige Verflechtung, die sich selbst genügt. So wird der als Motto vorangestellten Horaz-Strophe formal gerade *nicht* entsprochen. Die Verse der alkäischen Ode werden freilich umspielt. Anstatt aber sich in die strenge Gedichtform pressen zu lassen, fließen die Verse über die Formgrenzen hinweg. Der Adoneus ist zwar von der alkäischen Ode vorgegeben, setzt sich hier jedoch über die Disposition der Odenstrophe hinweg und verselbstständigt sich bis zur 14-fachen Verwendung.[10]

Noch deutlicher wird das klangliche Überströmen von Grenzen, wenn die Silben exakt wiederkehren – im rührenden Reim, wenn man so will. Das letzte Wort des Mittelteils »wieder« (v. 18) wird am Beginn von Vers 22 wieder aufgenommen, als der Text in der Tat auch von einer »Wiederholung« spricht. Mag dies an diesem Punkt noch wie eine genaue Entsprechung von Form und Inhalt anmuten – die Wiederholung von Klang als Reflex auf die Wiederholung auf der Geschehensebene –, so greift die Argumentation mit logischen Beziehungen in dem Moment nicht mehr, wo exakt in der Mitte jener Verse 18 und 22 das Wort »wieder« ein weiteres Echo erfährt, ohne sich um den Inhalt zu kümmern: »Und hinsterbend *wieder*. | Aber auf einmal, | *Wie der* Wind heftiger herstößt, | Ein holder Schrei der Harfe | *Wieder*holt, mir zu süßem Erschrecken, | Meiner Seele plötzliche Regung;« (Hervorhebungen: D.G.). Der Klang strömt auch über Wortgrenzen hinweg. Er entwickelt eine Eigendynamik, die sich über die Schranken der Morphologie hinwegsetzt und schafft Bezüge, die im besten Sinne sinnlos sind. Das Gesetz der Logik, er »achtet's nicht«, er »ist es müd'«.[11]

Abseits des Details im Einzelfall freilich steht die formale Wiederholung durchaus in einer Beziehung zur inhaltlichen Seite. Denn wie oben bereits angedeutet, ist im Text tatsächlich von einer Wiederholung die Rede. Die Harfe wiederholt der »Seele plötzliche Regung« (v. 23), die zuvor noch gar nicht zu vernehmen war. Das Instrument also ist der Resonanzkörper, mit dem die Saiten erst zum Klingen gebracht werden, die gleichwohl bereits im lyrischen Ich am Schwingen sind. Die Parallele zum späteren Gedicht *Erinna an Sappho* ist deutlich: Wie Erinna im Spiegel das eigene Selbst erblickt, wird auch hier durch ein äußeres Hilfsmittel das Innere des lyrischen Ich von außen her sinnlich erfaßbar. Nur ist auch der Unterschied zwischen beiden Gedichten signifikant: Als Transporteur des inneren

[10] Vgl. Georg Braungart, Poetische »Heiligenpflege«: Jenseitskontakt und Trauerarbeit in *An eine Äolsharfe*, in: Mayer, Mathias (Hrsg.), Interpretationen: Gedichte von Eduard Mörike, Stuttgart 1999, S. 104-129, hier: S. 110.

[11] Vgl. *Um Mitternacht*, v. 10.

Schreis im lyrischen Ich ist die Äolsharfe ein gleichsam rein akustisches Spiegelbild. Abgesehen von dem augenfälligen Anschwellen der Verse 5-7 findet optische Wahrnehmung nahezu nicht statt. Auf genuin inhaltlicher Ebene ist das Auge gar gänzlich ausgeblendet – vorerst zumindest. »Angelehnt an die Epheuwand«, die nach den Eingangsversen gänzlich aus dem Fokus des Gedichts gerät, ist die Harfe noch nicht einmal sichtbar. »Nur als Klang«, so hat Ulrich Hötzer scharfsinnig beobachtet, »wird sie geheimnisvoll gegenwärtig«.[12] Selbst vom synästhetischen Empfinden aus Hören und Riechen bleibt das Sehen ausgeschlossen. Alles wird zur Mitte des Gedichts hin überflutet vom Klang – und das einhergehend mit einer gravierenden semantischen Einseitigkeit: »Ach! von des Knaben, | Der mir so lieb war, | Frisch gr*ü*nendem H*ü*gel. | Und Fr*ü*hlingsbl*ü*ten unterweges streifend, | *Ü*bersättigt mit Wohlger*ü*chen, | Wie s*ü*ß bedrängt ihr dies Herz!«

Mit Eintritt dieser Überfülle an ü-Lauten ist plötzlich alles blütensüß und frühlingsgrün. Die in Mörikes Vorliebe für Oxymora zum Ausdruck kommende Gefühlsambivalenz von »wohllautender Wehmuth« (v. 16) ist aus dem Gleichgewicht gebracht. Die Waage, die zwischen Klage und trostspendender Klangschönheit die Balance hielt, ruht nicht länger »in gleichen Schalen«. Das Übergewicht des ü-Vokals senkt die Waagschale ganz auf die Seite des genießerischen Wohllauts. Die aus Trauer um den verstorbenen »Knaben | Der mir so lieb war« (v. 9f.) initiierte Anrufung der Äolsharfe ist umgeschlagen in ein äußerst bedenkliches Schwelgen, das im sich verselbständigenden Wohlklang den Anlaß seines Entstehens buchstäblich aus den Augen verliert. Diese moralische Interpretation mag möglicherweise von hier aus etwas weit hergeholt erscheinen. Doch der Text zeichnet just die Bewegung einer Gebotsübertretung und sodann einsetzender Bewußtwerdung nach.

Schon die *Über*sättigung (v. 13) und die Bedrängnis (v. 14) des lyrischen Ich weisen hin auf die einsetzende Abwehrhaltung gegen ein »Zuviel« der süßen Düfte. Dieses »ü« ist zu sündhaft süß. Dies äußert sich einmal mehr auch in der Klangdimension selbst. An Stelle der ü-Assonanz bricht sich nun vermehrt (und vor allem durchweg auf den Hauptakzenten) der »ä«-Klang Bahn: »Übers*ä*ttigt mit Wohlgerüchen, | Wie süß bedr*ä*ngt ihr dieß H*e*rz! | Und säuselt h*e*r in die Saiten«.

Es ist das »ä« der Übers*ä*ttigung und der Bedr*ä*ngnis und es ist jener Vokal, der im Deutschen allein[13] als Interjektion stehen kann, um die Ab-

[12] Ulrich Hötzer [a], Anm. 6, hier: S. 221.

[13] Dies ist streng phonetisch freilich nicht ganz korrekt. Der Vokal benötigt im Onset einen glottalen Verschlußlaut.

scheu des Sprechers auszudrücken.[14] Und: Es ist überdies der Vokal, mit dem Mörike 26 Jahre nach der *Äolsharfe* auch die Szene von Erinnas schrecklicher Erkenntnis im Spiegel gestalten wird: »Lebendigen Sinnen traulich verm*ä*hlt, | Wie mit fremdendem *E*rnst, l*ä*chelnd halb, ein D*ä*mon, | Nickst du mich an, Tod weissagend!«

In *An eine Äolsharfe* jedoch ist die Erkenntnis an diesem Punkt noch nicht vollzogen. Wie zuvor das »ü« in sehr viel größerem Ausmaß tritt das »ä« ja selbst in der Assonanz und als Teil jener Klangkette in Erscheinung, auf die oben hingewiesen wurde. Die Übersättigung wird allenfalls unbewußt als Bedrängnis des Herzens wahrgenommen. Die Ambivalenz des Gefühls kehrt behutsam zurück, aber noch ist alles flutender Klang. Die Harfe versprüht nicht nur vokalischen Gleichklang, sondern verstärkt diesen auch durch die »säuselnden« Stabreime des s- und des w-Lauts: »Und *s*äu*s*elt her in die *S*aiten, | Angezogen von *w*ohllautender *W*ehmuth, | *W*ach*s*end im Zug meiner *S*ehn*s*ucht, | Und hinsterbend *w*ieder.« (Hervorhebungen: D.G.).

»Aber auf einmal« (v. 19) beginnt die Alliteration die Assonanz zu überwuchern: »*W*ie der *W*ind *h*eftiger *h*erstößt, | Ein *h*older Schrei der *H*arfe | *W*ieder*h*olt, mir zu süßem Erschrecken, | Meiner Seele plötzliche Regung;«.

Onomatopoetisch die Heftigkeit des Windstoßes nachempfindend, verdrängt das Geräusch den Klang. Die Harfe »[w]iederholt« (v. 22) nicht nur der »Seele plötzliche Regung« (v. 23), sondern auch den seit Vers 15 verschwundenen ü-Klang. Ihr Aufschrei als Reaktion auf jenes »Zuviel« an Wohlklang bewirkt beim lyrischen Ich ein wahrhaft »s*ü*ße[s] Erschrecken« (v. 22): ein Erschrecken ob der Süße des »narzißtischen Selbstgenusses«,[15] zu dem die Klage um den Toten geworden war. »Und hier« (v. 24) – das Lokaladverb bringt am Punkt der höchsten Steigerung den einzigen echten, obgleich versteckten Reim des Gedichts zu Stande[16] – hier bekommt nun plötzlich die optische Wahrnehmung eine gewaltige Totalität. Nachdem das Sehen über das gesamte Gedicht ganz vom Hören zugedeckt war,

[14] Ein modernes Beispiel, wie aus diesem Umstand Kapital geschlagen wird, ist Hans Magnus Enzensbergers *an alle fernsprechteilnehmer* (in: Hans Magnus Enzensberger, landessprache, Frankfurt/M. 1963, S. 28f.). Das Gedicht beginnt: »etwas, das keine farbe hat, etwas, | das nach nichts riecht, etwas z*ä*hes, | trieft aus den verst*ä*rker*ä*mtern, | setzt sich fest in die n*ä*hte der zeit | und der schuhe, etwas gedunsenes, kommt aus den kokereien, bl*ä*ht wie eine fahle brise die dividenden | und die blutigen segel der hospit*ä*ler«.

[15] Liewerscheidt, Anm. 6, hier: S. 6. Liewerscheidt ist, soweit ich sehe, der einzige Interpret, der die abgründige Dimension wahrnimmt, welche dieser »Transformation eines Gefühlserlebnisses in ›wohllautende[n]‹ Klang« (ebd.) zukommt.

[16] Das gleichermaßen betonte »mir« aus v. 22 erfährt im »hier« ein Echo.

steht am Ende die Übermacht des Bildes. Die »volle Rose« (v. 24) – wieder so eine zweigliedrige Assonanz – deren ursprüngliche Fülle ein letztes Mal in Gestalt der o-Klänge zu Tage tritt, streut »[a]ll' ihre Blätter vor meine Füße!« (v. 25). Diese Geste ist in der Tat »ein ›Vorwurf‹ im doppelten Sinne«.[17] Ein Vorwurf der Rose, die der allzu süßen Frühlingsblüten überdrüssig ist. Gleichsam parodierend wird hier der ü-Laut wieder aufgegriffen, der in den Worten »geschüttelt« (v. 24) und »Füße« (v. 25) zum ersten Mal im ganzen Gedicht nicht gepaart ist mit der Semantik von üppigem Blühen und wohligen Düften. Mehr noch: Das Geschütteltwerden ist sichtbares Symptom für die angewiderte Abwendung vom klangsüßen Schwelgen der Gedichtmitte. Das freirhythmische Fließen der die Odenform meist nur paraphrasierenden Verse erstarrt in der exakten »Nachbildung der letzten beiden Verse [...] einer alkäischen Strophe«.[18] Die Assoziation von »herbstlichem Welken«[19] ist für das Schlußbild nur insofern treffend, als es der Frühlingsszenerie aus Strophe 2 in deutlichstem Kontrast gegenübersteht. Ein Welken aber findet gerade nicht statt. Nachdem die Rose, als sie geschüttelt wird, zunächst noch passiv ist, werden ihr nun die Blüten keineswegs genommen. Sie streut sie aktiv vor die Füße des lyrischen Ich. Die Rose, das traditionelle Schönheitssymbol, verweigert die Schönheit, die als fragwürdige Berauschung mißbraucht wird.

Mit dem Schlußbild ist auch die Selbstreflexivität des zweifelsohne poetologischen Textes an ihrem Ziel- und Endpunkt angelangt. Das Gedicht formuliert die Unmöglichkeit einer Form von therapeutischer Poesie, die *ganz* zur Realitätsverkennung und zum Selbstbetrug entartet. Mörike nimmt hier in schonungsloser Selbstkritik Bezug auf die eigene Neigung, sich *vollständig* der verführerischen Flucht in die reine Kunst hinzugeben. *An eine Äolsharfe* ist die wortgewaltige Absage an den naiven Glauben, einen real empfundenen Schmerz durch bloße Form aufheben zu können.

[17] Braungart, wie Anm. 10, hier: S. 125. Braungart deutet den »Schuldkomplex« (ebd.) allerdings biographisch in bezug auf Mörikes möglicher Mitschuld am Tod seines Bruders August. Die hier vorgeschlagene Deutung sieht den »Vorwurf« der Rose vielmehr in Bezug auf das einer Totenklage unangemessene Schwelgen in Süße und Wohllaut. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, beide Thesen zusammen zu denken. Wichtig aber wäre mir dann die Betonung, daß im Gedicht ein zweites Schuldigwerden thematisiert wird. Denn in der unangemessenen Poetisierung der Trauer liegt nicht nur ein selbstbetrügerischer Versuch, dem Tod auf illegitime Weise den Stachel zu ziehen. Sie ist vor allem auch eine Art Verrat am Verstorbenen.

[18] Ebd., hier: S. 109.

[19] Christiaan L. Hart Nibbrig, Verlorene Unmittelbarkeit. Zeiterfahrung und Zeitgestaltung bei Eduard Mörike, Bonn 1973, S. 278. Ähnlich auch Manfred Hermann Schmid, »An eine Äolsharfe«. Mörike und seine Komponisten, in: Musik in Baden-Württemberg 1995, Bd. 2, S. 23-42, hier: S. 40. Zu Recht spricht Schmid jedoch nicht von einem Welken der Rose.

Um tatsächlich die angestrebte kompensatorische Funktion ausfüllen zu können, muß die Dichtung andere Wege finden als die Kaschierung des Offensichtlichen durch die reine Klangästhetik. Die Kunst darf die Realität nicht ignorieren, wenn sie sie kompensieren will. Hierfür die adäquaten Mittel zu finden, war Mörike Zeit seines Lebens auf der Suche.

## II. GESPALTENE ERHABENHEIT: *DENK' ES, O SEELE!*

Man vergegenwärtige sich noch einmal Ernst Feises treffenden Befund zu dem Gedicht, mit dem Mörike seine Mozart-Novelle beschließt: Die »scheinbaren Strophen sind nicht einmal tektonisch gestützt durch den Reim, den wir zwar zu hören glauben, der aber in dem ganzen Gedicht überhaupt nicht vorhanden ist«.[20] Was der Erzähler in der Novelle ein »böhmisches Volkliedchen« nennt, entbehrt des für Volkslieder beinahe zwingenden Charakteristikums des Reimes. Doch wie schon im Äolsharfen-Gedicht kommt die überragende Musikalität auch in *Denk' es, o Seele!* durch die beharrliche Verwendung von Assonanz und Alliteration zu Stande – durch gleichsam gespaltene Reime also. Die Spaltung als Prinzip wird konstitutiv für das gesamte Gedicht. Das lyrische Ich fingiert die Trennung in ein sprechendes Ich und das angeredete Du, die Seele. Die Selbstanrede in der zweiten Person versucht so eine Distanzierung der im Verlauf des Gedichtes immer näher rückenden Todeserfahrung. Trotz der in einer Antiklimax angeordneten Bilderfolge, mit der eine kontinuierliche Kontraktion des Raumes einhergeht, geht allerdings auch durch die Bildlichkeit der beiden Versgruppen ein Bruch. Tännlein und Rosenstrauch aus der ersten Strophe sind im Augenblick der Gedichtwirklichkeit noch unbestimmt und nur imaginiert. Welches Tännlein und welcher Rosenstrauch auf »deinem Grab zu wurzeln« (v. 7) bestimmt sind, entzieht sich der Kenntnis des lyrischen Ich. Unter endlos vielen anderen Vertretern ihrer Gattung werden sie erst aus der vorausgeahnten Zukunft her konkret. Die »Rößlein« in Strophe 2 dagegen hat das lyrische Ich klar vor Augen. Sie sind es, die nach der Vorhersage der Gedichtstimme »schrittweis gehn« werden mit »deiner Leiche« (v. 13f.). Auch ist die Kombination der grünenden Pflanzen mit den schwarzen Huftieren nicht unbedingt kohärent, die Abfolge keineswegs zwangsläufig. Beinahe scheint es, als sei das Arrangement der Bilder wieder einmal lautlich motiviert: von den Rosen zu den Rossen.[21]

[20] Feise, Anm. 6, S. 299.

[21] Die außerordentliche Liedhaftigkeit des Gedichts sowie Lautung und Semantik der v. 9 und 10 rufen sogar noch weitergehende Assoziationen hervor, indem sie Goethes *Heidenrös-*

Die auffälligste Spaltung im Gedicht indes ist formaler Art. Terence Thayer hat in einer aufschlußreichen Interpretation[22] dargelegt, wie Mörike den ursprünglich verwendeten lyrischen Elfsilbler mit seinen fünf Hebungen auf neun Verspaare mit je drei und zwei Hebungen aufteilt. Die Brechung des Endecasillabo inszeniert eine Diskrepanz zwischen Sehen und Hören. Jeweils erst an den Enden des einstigen Elfsilblers läßt die Faktur der Verse eine Pause zu. Innerhalb der Verspaare dagegen, wo das Druckbild ebenfalls den Einhalt bei jedem Versende suggeriert, strebt das Metrum dessen ungeachtet über die Zeilengrenze hinweg. Der Fluß der Verse läßt sich nicht durch die graphisch eingeforderte Zäsur am Versende aufhalten – zumal ab Vers 7, wo die Enjambements gerade nicht der optischen Leere Rechnung tragen und ein Innehalten bewirken, sondern noch energischer in die nächste Zeile drängen.

Mit einem Male aber kommt die gesamte Bewegung des Gedichtes zur Ruhe. Die Wiederholung des Wortes »vielleicht« in Vers 15 bewirkt eine Stauung, die dem bisherigen Duktus der Verse behutsam und doch unweigerlich das Tempo nimmt. Das gedehnte »eh'« am Versausgang erreicht endgültig den momenthaften Stillstand, indem es sich (genau an der Stelle, die bisher für das Überfließen in den »Verspartner« prädestiniert war) gegen den Vokalprall mit dem folgenden »An« sperrt und damit den ungebremsten Übergang in den Folgevers verhindert. Das Gedicht erreicht an diesem Punkt den Augenblick vollkommener Ausgeglichenheit. Der schon im ersten Vers der zweiten Strophe dreifach erklingende ei-Diphthong, der sich durch den ganzen Abschnitt zieht, verbindet sich hier mit dem [l] und dem [ç] (v. 14f.), und die Klänge im zweifachen »vielleicht« stehen in der Konstellation einer dreifachen Symmetrie: »Vielleicht, vielleicht | i-a-i | i-a-i | iai-iai | «. Damit nicht genug: Die oben konstatierte Divergenz von Sehen und Hören ist an dieser Stelle aufgehoben. Das Optische geht mit dem Akustischen Hand in Hand; die Symmetrie des Klangs wird gestützt, ja überboten durch die vierfache Spiegelbildlichkeit der Buchstaben im Zentrum des wiederholten Wortes:[23] »vIELLEIcht, vIELLEIcht | IEL | LEI; IEL | LEI; LEI | IEL; IELLEI | IELLEI;«. Mörikes Musikalität produziert hier also auch Augenmusik. Für den Moment ist die Illusion eines Anhaltens

*lein* anklingen lassen – mit dem Unterschied freilich, daß aus dem »Röslein auf der Heiden« bei Mörike die Rößlein auf der Weide werden.

Ganz offensichtlich ein Anklang an Goethe ist v. 2 von *Denk' es, o Seele!*, wo die Wendung »im Walde« aus *Wandrers Nachtlied* einen Reflex erhält.

[22] Thayer, Anm. 6.

[23] Zu weiteren symmetrischen Konstellationen im Gedicht vgl. Thayer, Anm. 6.

der Zeit wirklich geworden. Das Schreckenswort »Leiche« fällt ganz lapidar, fast beiläufig, und es wird gleichsam aufgewogen im folgenden »vielleicht«. Im Spiel mit dem Klangfeld »leich«[24] zielt das Gedicht auf nichts Anderes als einen Aus*gleich* zwischen »*Leich*e« und »*ich*« und den Versuch, die Unverfügbarkeit des »vielleicht« zu einem »viel leicht« (im Sinne von »sehr leicht«) umzudeuten.[25] Die Vision, daß jenes Ich »[v]iel*leich*t ein G*leich*gewicht vermag zu halten«,[26] läßt das Gedicht bis hin zum intertextuellen Dialog (etwa mit *Wandrers Nachtlied*) nach Balance streben.[27] Es scheint, die Sprache von Mörikes lyrischem Ich könne tatsächlich auch »in gleichen Schalen« ruhen, wo expressis verbis vom Tod die Rede ist.

[24] Die lautlich korrespondierenden Wörter Leiche-gleich-leicht-vielleicht-bleich sind in zahllosen Beispielen aus der deutschen Literatur immer wieder direkt zueinander in Beziehung gesetzt worden. Namentlich sei hier nur Klopstock und dessen Oden genannt. Auch feste Wendungen wie »einer Leiche gleichen« oder das im 19. Jahrhundert geradezu inflationäre »bleich wie eine Leiche« gehören hierher.

[25] Angela Spanaus konstatiert, daß im wiederholten »vielleicht« die Bedeutung anklinge, »die das Wort […] im Mittelhochdeutschen gehabt hat« (dies.: »Zurückblickende Wehmut«: Die Welt der Stimmungen bei Eduard Mörike, Trier 1999, S. 323), und gibt diese Bedeutung dann ohne weiteren Kommentar folgendermaßen an: »sehr leicht«, »vermutlich« (ebd.). Entscheidend für den Kontext des Gedichts aber ist doch, daß Mörike zwischen »sehr leicht« und »vermutlich« einen Gegensatz aufbaut. In letzterem Sinne verstanden, formuliert das Wort die beklemmende Einsicht, daß der Mensch den Tod zeitlich allenfalls im Ungefähren fassen kann. Mit der Bedeutung im Sinne von »möglicherweise« war das mittelalterliche »vil līhte« von Anfang an versehen (vgl.Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. Aufl., Berlin, New York 2002, S. 960). Mörikes Vers allerdings nimmt den Ausdruck beim Wort und kalkuliert die Lesart des in seinen ursprünglichen Bestandteilen anklingenden »vil līhte« als Elativ: »viel leicht« = »sehr leicht«. Für einen Augenblick scheint so die Illusion auf, dem Tod könnte leicht und gelassen entgegengeblickt werden. (Die Vision eines erlösenden, sanften Todes kommt bereits zuvor im durchaus auch christlich lesbaren Bild der Heimkehr zum Ausdruck.) Spätere Dichter werden die Vision eines leichten Todes wieder aufgreifen, am beeindruckendsten vielleicht Gottfried Benn in *Was schlimm ist*. Wie Mörike spielt auch Ringelnatz' *Was dann?* mit dem Konnotationsreichtum des Wortes »vielleicht« und Celan stellt es – in exponierter Stellung wiederholt – im Gedicht *Es ist nicht mehr* in ein direktes Spannungsverhältnis zur dort thematisierten »Schwere«.

[26] So der vorletzte Vers von August von Platens 61. Sonett der *Ersten Sammlung* (vgl. Sämtliche Gedichte. Zweiter Teil: Ghaselen. Sonette, hrsg. v. Max Koch, Leipzig o.J., S. 207).

[27] Auch das Goethe-Gedicht schlägt insofern das Klang- und Bedeutungsfeld »*gleich*« an, als es in Sammelausgaben unter dem Titel *Ein Gleiches* erscheint. In Mörikes Auseinandersetzung mit anderen deutschen Todesgedichten scheint außerdem Gellerts *Vom Tode* eine Rolle zu spielen, dessen erste Strophe durch die Formel »Denk, o Mensch! an deinen Tod« sowie auf Grund der Omnipräsenz des ei-Diphthongs und dessen Kombination mit dem l-Laut (unter anderem in »vielleicht«) an *Denk' es, o Seele!* erinnert (vgl. Christian Fürchtegott Gellert, Geistliche Oden und Lieder, Frankfurt, Leipzig 1801, S. 100f.).

Doch der Vergleich mit dem Mitternacht-Gedicht sollte stutzig machen. Die beiden Strophen von *Denk' es, o Seele!* halten sich nämlich gerade nicht die Waage. Das Gedicht, das in mancherlei Hinsicht an Hölderlins *Hälfte des Lebens* erinnert,[28] besteht eben nicht, wie man vielleicht im ersten Moment meinen könnte, aus zwei Hälften, sondern aus acht plus zehn Versen. Und just die zwei zusätzlichen Zeilen der zweiten Versgruppe bringen das Moment der Spaltung auch in Bezug auf Klanglichkeit und Visualität zurück. Der ei-Diphthong und der l-Laut treten auf »dem Höhepunkt der Steigerung […] wieder auseinander«,[29] und wie das Eisen an den Hufen »los wird« (v. 17), so wird kurz vor dem Ende auch die Strophe den bis dato allgegenwärtigen ei-Diphthong los, als dieser augenfällig in die graphematischen Einzelteile aufgebrochen wird: »Viel*LEI*cht, viel*LEI*cht noch eh' | An ihren Hufen | Das *EI*sen LOS wird, | Das ICH blITZEN SEHE!«

In gleicher Weise wird auch morphologisch wieder getrennt, was einst zusammengefügt wurde. In der Dekomposition der Wortzusammensetzung »Hufeisen« wird das in der Ahnung vorweg genommene Lösen der Eisen bereits sprachlich antizipiert. Gleichzeitig treten auch Form und Inhalt wieder auseinander, denn parallel zu der Auftrennung der Klang- und Wortverbindungen wird inhaltlich die zentrale Spaltung des Gedichts rückgängig gemacht: In einem gewaltigen Bild[30] bündelt der auch lautmalerisch evozierte Blitz das Ich und das Du des Scheindialogs wie in einem Brennglas zusammen. Die Stimme des Gedichts und die angesprochene Seele werden im allerletzten Vers zu dem einen »ich«, das sie abseits der sprachlichen Fiktion schon immer waren. Auf die vermeintlich geglückte Distanzierung mit Hilfe der grammatischen Inszenierung einer Gesprächssituation folgt die wahrhaft blitzartige Auflösung aller »Ferne«, die »jäh in Nähe umschlägt«.[31] Im trotz aller vermeintlichen Vorbereitung urplötzlichen Eintritt zeigt sich die Unverfügbarkeit des Todes. Der Versuch,

[28] Man denke etwa an die Todesthematik, die formale Zweiteiligkeit, die Naturbildlichkeit, die poetologische Dimension, von der noch zu reden sein wird, oder die überdeutliche w-Alliteration, die nicht nur alle drei der hier besprochenen Mörike-Gedichte prägt, sondern im Laufe der Geschichte deutscher Lyrik zur geradezu topischen W(eh)-Klage wird.

[29] Hötzer [b], Anm. 6, hier: S. 167.

[30] Möglicherweise ist das Bild der blitzenden Hufeisen inspiriert von der allegorischen Repräsentation des Gewitters in den sogenannten »Blitzrossen«. Nach dieser Vorstellung wird die zerstörerische Kraft des Blitzes mit der Wucht des Hufschlags assoziiert (vgl. Artikel »Pferd« in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. v. Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 6, Berlin, Leipzig 1934/35, Sp. 1631f.).

[31] Gerhard Kaiser, Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen, Bd. 1, Frankfurt/M. 1988, S. 277-281, hier: S. 278.

jenem bedrückend unbestimmten »vielleicht« ein »leicht« abzutrotzen,[32] erlebt sein grandioses Scheitern. Ausgerechnet das retardierende »vielleicht«, dessen zweite Silbe metrisch eben nicht leicht, sondern mit dem jambisch gestauten Wortakzent beladen ist, wird aus der Perspektive des Schlußbildes zum Inbegriff der Schreckensdimension des Todes. Dieser nämlich ist so unverfügbar wie die Klänge der Äolsharfe. Er entzieht sich jeglicher Festlegung. Aussagen über den eigenen Tod sind demnach nur im Modus der Potentialität zu machen. Nicht nur der Zeit*punkt* des Todes ist unbekannt. Noch nicht einmal ein Zeit*raum* läßt sich eingrenzen. Wird die verbleibende Lebenszeit des lyrischen Ich die Zeit bis zum Lösen der Hufe überdauern? Vielleicht. Oder werden die Rößlein »schrittweis« (v. 13) mit der Leiche gehen, »noch eh'« (v. 15) die Eisen sich zu lösen beginnen? – Vielleicht. Die blitzenden Eisen, die als die grell sichtbaren Boten des eigenen Sterbens die vermeintlich unmittelbare Verknüpfung zum Tod darstellen, weil sie ihn so unmittelbar sinnlich wahrnehmbar machen, auch sie geben keinerlei Aufschluß über die Frage nach dem Wann. Der Tod bleibt Phantom, so unbestimmt und diffus wie es die Syntax und die Bildlichkeit zu Beginn des Gedichtes sind.[33] Das Sterben läßt sich zeitlich nicht verorten und nicht abmildernd vorwegnehmen. Jedes – auch das poetische – Reden über den eigenen Tod ist naturgemäß ein Reden *vor* dem Tod, das die gelassene Formulierung eines memento mori[34] nur zu Stande bringt, weil

[32] Ein sehr schönes Beispiel für die Verselbstständigung des Adjektivs »leicht« aus dem Adverb »vielleicht« findet sich bereits bei Laurentius von Schnüffis: »Werd' ich dann [...] | Verzeihung können finden | Bey Daphnis noch vielleicht? | Echo antwortet: Leicht.« (Laurentius von Schnüffis, Mirantisches Flötlein, hrsg. v. Annemarei Daiger, reprogr. Neudr. nach der Originalausg. von 1711, Darmstadt 1968, S. 116).

[33] Auf die Unbestimmtheit von Tännlein und Rosenstrauch in diesem »böhmischen Volksliedchen« ist oben bereits hingewiesen worden. Die vertrackte Syntax mit den zahlreichen Interrogativpronomina (von denen das »wo« in Wirklichkeit Lokaladverb ist) kommt einem in der Tat böhmisch vor. Der Duktus dieser Verse hat etwas Kräuterweibchen-artiges, das ein Mehr an Wissen für sich beansprucht, es aber nicht preisgibt.

[34] Auch die scheinbare Gelassenheit des zentralen Ausrufs »Denk' es, o Seele!« ist verräterisch, insofern sie gerade der expliziten Benennung des zu Bedenkenden ausweicht. Die Unbestimmtheit des »es« mag man vielleicht so erklären, daß das sprechende Ich gerade die souveräne Selbstverständlichkeit zum Ausdruck bringt, indem es für jenes Pronomen eine eindeutige Referenz voraussetzt. Die Stelle ist insbesondere vom Schluß her aber auch genau andersherum lesbar: die Vermeidung der begrifflichen Erfassung als Ausdruck tiefster Unsicherheit, die sich hinter der Maske der Erhabenheit verbirgt. Poetologisch gedeutet, ist die Verwendung des ungefähren »es« auch ein Eingeständnis an die Beschränktheit der Begriffe. Wovon hier eigentlich die Rede ist, ist rein lexikalisch gar nicht zu fassen. Das adäquate Thematisieren des Todes muß ins Auge stechen und sich ins Ohr einbohren. Genau das gelingt Mörike mit dem Ende des Gedichts auf atemberaubende Weise.

es noch nichts von der tatsächlichen Gewalt der Todeserfahrung wissen kann. Was jedoch auf das Ritardando[35] in Vers 15 folgt, ist die Wucht der im doppelten Sinne »augenblicklichen« Unmittelbarkeit: »Vielleicht, vielleicht noch eh' [3-heb.] | An ihren Hufen [2-heb.] | Da*s* Ei*s*en lo*s* wird, [2-heb.] | Da*s* ich blitzen *s*ehe! [3-heb.]«.

In zischender s-Alliteration versprüht der Blitz gleichsam seine Funken. Der Schlußvers springt klanglich unvermittelt vom dunklen »a« in die blendende Helligkeit der i-Laute, die doch das Ich erst sehend macht. Und wenn das letzte Verspaar die bisherige Abfolge von Drei- und folgendem Zweiheber umkehrt, wird der inhaltliche Umschlag[36] auch metrisch nachempfunden.

Hier ist die fundamentalste Spaltung des Gedichtes erreicht. Das scheinbar souveräne Sprechen vom eigenen Tod und dessen sinnliche Wahrnehmung klaffen derart auseinander, daß das Sprechen die Wucht der momenthaften Todeserfahrung gar nicht vorbereitend abdämpfen *kann*. Dieser Umstand gilt auch für die Sprache der Dichtkunst. Was dagegen die Poesie vermag – und was in Mörikes Verständnis ihre Aufgabe sein *muß* – ist die nachträgliche Kompensation, das Erträglichmachen eines unerträglichen Gedankens. Ihre Möglichkeiten schließen nur die Therapie ein, nicht die Prophylaxe.

Sowohl in *An eine Äolsharfe* als auch in *Denk' es, o Seele!* steht am Ende die Dominanz des Schlußbildes über den Wohlklang, den diese Gedichte verströmen. Das Akustische, so scheint es, muß sich ganz dem Optischen ergeben. Die Form (und das heißt bei Mörike in erster Linie: die Klangdimension), die doch gerade die Schwere der Thematik ausgleichen sollte, scheint vollständig von der Übermacht des Inhalts erdrückt. Und doch hat Mörike in beiden Fällen dem Klang das letzte Wort gelassen. Man darf fragen, weshalb es im zweitletzten Vers des Äolsharfen-Gedichts der parenthetischen Nachstellung des Partizips bedarf. Hieße der Satz »geschüttelt streut die volle Rose«, dem Metrum der alkäischen Strophe wäre genauso entsprochen. Mörike muß also einen Grund gehabt haben für die Wahl der umständlicheren Syntax. Und wieder ist es offenbar das Streben nach dem Reim, der gar nicht da ist, was die Inversion motiviert: »Und hier – die volle Rose streut, g*e*sch*ü*tt*e*lt, | All' ihre Blätter vor mein*e* F*ü*ß*e*!«

[35] Das retardierende »vielleicht« findet im Äolsharfen-Gedicht seine Entsprechung im Gedankenstrich, der ebenfalls dem Schlußbild unmittelbar vorausgeht. Gleich zwei Mal verwendet Mörike den verzögernden Gedankenstrich in *Erinna an Sappho*, beide Male mit einer ganz ähnlichen Konsequenz wie in *Denk' es, o Seele!* (vgl. Kapitel III dieser Arbeit).

[36] Auch die Symbolik der Hufeisen – metallische Fremdkörper in der kreatürlichen Bilderwelt übrigens – schlägt um. Der Glücksbringer wird zum Menetekel, schlimmer noch: zum Medium undistanzierter Todeserfahrung.

Die Klangharmonie am Ende bewirkt die Abrundung, mit der, bildlich gesprochen, die Dornen der Rose zumindest ein wenig die verletzende Schärfe verlieren. Ganz Ähnliches geschieht in *Denk' es, o Seele!*. Man achte auf das lautliche Geschehen nach dem Blitz: »Vielleicht, vielleicht noch eh' | An ihren Hufen | Das Eisen los wird, | Das ich blitz*e*n s*e*h*e*!«

Nicht nur nimmt das Schlußwort das gedehnte »e« der Verse 13 und 15 wieder auf. Die s- und e-Laute der beiden Schlußverse schlagen auch den lautlichen Bogen zum Titel: D*e*nk' *es*, o *See*l*e*! Damit nicht genug: Der dreifache »e«-Laut läßt das Gedicht nach der ruckartigen Bewegung vom dunklen »a« auf die gleißend hellen i-Laute in einer gleichmäßigen Linie auf dem gemäßigtsten aller Vokale verklingen – ein Hauch von Ausgleich nach dem Schock.

Mit *Denk' es, o Seele!* hat Eduard Mörike die Einsicht formuliert, welch große Diskrepanz zwischen dem Thematisieren und dem unmittelbaren Erleben des Todes besteht. Dabei aber ist ihm das Kunststück gelungen, gleichzeitig poetische Mittel zu finden, welche die unmittelbare Wucht eines solchen Erlebnisses erahnen lassen. Auch hierin besteht die Größe dieses Textes.

## III. POETISCHE SELBSTBESPIEGELUNG: *ERINNA AN SAPPHO*

26 Jahre nach der *Äolsharfe* und über ein Jahrzehnt nach *Denk' es, o Seele!*[37] schreibt Mörike noch einmal ein grandioses Todesgedicht. *Erinna an Sappho* knüpft thematisch weniger an die Totenklage von 1837 an, sondern stellt einen weiteren Versuch dar, die Unmittelbarkeit der Todesnähe im poetischen Nachvollzug gleichzeitig einzufangen und zu kompensieren. Weit mehr noch als in *Denk' es, o Seele!* wird hier die intendierte Distanzierung prägend für das Gedicht, und weit mehr noch bemüht sich das Werk um eine Trennung zwischen Autor-Ich und lyrischem Ich. Im Rollengedicht hat der inzwischen knapp 60 Jahre alte Dichter des späten 19. Jahrhunderts die Thematisierung des eigenen Sterbens einer 19-jährigen Dichterin der Antike in den Mund gelegt. Und um die Realisierung dieser zweifach zeitlichen, zudem örtlichen und geschlechtlichen Differenz

[37] Das Gedicht ist bereits vor der Mozart-Novelle eigenständig in einer Frauenzeitschrift unter dem Titel »Grabgedanken« publiziert worden. Die früheste Fassung in einer Stuttgarter Handschrift trägt noch den Titel »Todesgedanken« und weist zwei markante Unterschiede zur Endfassung auf. Zum einen ist hier noch nicht von »deinem«, sondern »meinem Grab« die Rede. Zum anderen sind die Verse noch im ursprünglichen Endecasillabo gesetzt, sodaß das Gedicht neun Verse an Stelle von neun Verspaaren umfaßt (vgl. Hötzer [b], Anm. 6, hier: S. 164).

durch den Leser sicherzustellen, hat Mörike dem Gedicht gar einen Text vorangestellt, der in seinem sprödem Wissenschaftston ein weiteres Moment zur Dämpfung der Unmittelbarkeit darstellt. Das Prinzip der Distanzierung setzt sich fort: Nach Beendigung des wörtlichen Zitats aus Wilhelm Ernst Webers *Anthologia Graeca* beginnt Erinna, die ja ohnehin nicht aus unmittelbarem Erleben,[38] sondern rückblickend spricht, ihrerseits mit einem Zitat.[39] Das angeführte »alte Liedchen« (vgl. v. 2) spricht wie das »böhmische Volksliedchen« der Mozart-Novelle eine Mahnung aus; eine »alte«, in ihrer Selbstverständlichkeit lapidar feststellbare Erkenntnis. Jenes »Denk' es, o Seele!« erklingt hier nochmals als »Zweifle nicht!« (v. 3). Die Einsicht, die damit ins Gedächtnis gerufen wird, ist so selbstverständlich, ja geradezu überflüssig, daß sie nur in der beinahe empörten rhetorischen Frage beantwortet werden kann: »Wer, süßeste Sappho, zweifelt? | Sagt es nicht jeglicher Tag?«

Was aber ist die Konsequenz aus dieser allseits zustimmend formulierten Erkenntnis? Schon die adversativen Konjunktionen »[d]och« (v. 5) und »aber« (v. 8) sollten Zweifel erregen an der vermeintlichen Eindeutigkeit der Sachlage. Zumal die Gegensatzstruktur bis ins Innere des lyrischen Ich hineinwirkt: »Stille war mein Gemüth; in den Adern aber | Unstet klopfte das Blut bei der Wangen Blässe.«

Erinna selbst erfaßt, wie problematisch es ist, vom Bejahen einer Lebensweisheit auf das Beherzigen ihres Inhalts zu schließen: »[…] dem Meer anwohnend ein Fischer von Kind auf | Hört im stumpferen Ohr der Wogen Geräusch nicht mehr.«

Daß die weisen Worte »im stumpferen Ohr« nicht ankommen, ist das große Manko der Sprache und gleichzeitig die höchste Herausforderung an die Poesie. Die Dichtung muß nicht nur das reale Leben, sondern auch den Mangel der Sprache und damit letztlich den Mangel ihrer selbst kompensieren. Darauf ist noch ausführlich zurückzukommen.

[38] Erinnas Sprechen aus der Distanz äußert sich auch grammatikalisch. Wenn sie in v. 8 von ihrem Erschrecken berichtet, ist es in ihrer Schilderung nur das Herz, das erschrickt (wie in *Denk' es, o Seele!* die Erfahrung auf ein fingiertes Du übertragen wird). Das Ich erscheint lediglich im dativus incommodi »mir«. Drei Verse später ist die erste Person bereits offensichtlich zur dritten geworden, wenn das Ich von sich als der »Langschläferin« spricht. Am Ende des Verses nennt Erinna gar den eigenen Namen. Die denkbar weiteste Entfernung vom eigenen Ich wird sprachlich offenbar.

[39] Die Forschung hat bislang keine Quelle finden können, die Mörike hier wörtlich zitiert hätte. Möglicherweise handelt es sich um ein fingiertes Zitat. Unter den Materialien zu einem zweiten Band der Classischen Blumenlese findet sich jedoch ein Epigramm, das Mörike selbst mit »Der Pfad des Hades« überschrieben hat (vgl. Hötzer [a], Anm. 6, hier: S. 230).

Das Gleichnis vom Fischer indes greift die inzwischen bekannte Gegenüberstellung von Auge und Ohr wieder auf. Während das Ohr als defizitär beschrieben wird, nimmt im Gedicht das Visuelle an Bedeutung zu. »Sonniger Morgenglanz«, ein optischer Reiz also ist es, was Erinna entgegen ihrer sonstigen Gewohnheiten »vom schwüligen Lager« weglockt. Und das Mädchen selbst ist Trägerin eines nur visuell wahrnehmbaren Gefühlsindikators: »der Wangen Blässe«. Im Gegensatz zu den früheren Todesgedichten ist es also nicht die blitzartig einsetzende, sondern eine kontinuierlich zunehmende Dominanz des Optischen, die in Strophe 3 die dennoch abrupte Rücknahme aller Distanz bewirkt: »Als ich am Putztisch jetzo die Flechten lös'te, | Dann mit Nardeduftendem Kamm vor der Stirn den Haar- | Schleier theilte, – seltsam betraf m*i*ch *i*m Sp*i*egel Bl*i*ck *i*n Bl*i*ck.«

Wieder sind es nach der Stauung im Gedankenstrich die grellen, fast allesamt kurzvokalischen i-Laute, die am Ende im Verbund mit den prägnanten k-Lauten wie ein »Pfeil« geschossen kommen. Der »Blick« läßt lautlich zudem den für Mörike so typischen »Blitz« anklingen. Aber anders als in *Denk' es, o Seele!* ist der Schrecken des Blitzes nicht totalitär. Das Ich ist »seltsam betroffen«, jedoch nicht vom Schock paralysiert. Die Potenzierung des visuellen Reizes im Blick im Blick[40] bewirkt die einsetzende Selbsterkenntnis. Die eigentliche Todeserfahrung aber muß erst noch durchlitten werden:

»Wie mit fremdendem Ernst, lächelnd halb, ein Dämon, | Nickst du mich an, Tod weissagend! | – Ha, da mit Eins durchzuckt' es mich | Wie Wetterschein! wie wenn schwarzgefiedert ein tödtlicher Pfeil | Streifte die Schläfe hart vorbei, | Daß ich, die Hände gedeckt auf's Antlitz, lange | Staunend blieb, in die nachtschaurige Kluft schwindelnd hinab.«

Das harte »k« des »Blicks«[41] und die z-Affrikata des »Blitzes« aufgreifend, vollzieht sich im »Durchzucken« die schockartige Kontraktion, die das lyrische Ich im doppelten Wortsinne aller Reflexion beraubt und es dazu veranlaßt, sich die Hände vor die Augen zu halten wie ein Kleinkind beim Versteckspiel, im naiven Glauben, dadurch nicht gesehen zu werden.

[40] Das Bild eines Blicks im Blick erinnert an das berühmte Athenäums-Fragment 116 und Schlegels Begriff der »progressiven Universalpoesie«. Mörikes Bild vom Blick im Blick findet sich auch in der Endfassung des zweiten Peregrina-Gedichts, wo das lyrische Ich sein »Aug' auf ihres« drückt. Auch in der Wortwahl schlägt die dritte Strophe des Erinna-Gedichts einen Bogen zum Peregrina-Zyklus, indem es mit den Adjektiven »seltsam« und »fremdend« den Namen Peregrina paraphrasiert. Von einer weiteren Parallele zwischen *Erinna an Sappho* und *Peregrina* wird noch zu reden sein.

[41] Der k-Laut begleitet die ganz zentralen Wörter dieser Passage. Auf den »Bli*ck* in Bli*ck*« folgt das Tod weissagende Ni*ck*en, welches das Zu*ck*en hervorruft. Das lyrische Ich hält sodann die »Hände gede*ck*t auf's Antlitz« und erwägt schließlich »das eigene Todesgeschi*ck*«.

Das lyrische Ich stürzt im schreibenden Nachvollzug noch einmal bildlich »in die nachtschaurige Kluft […] hinab«.[42] Die doch so sorgfältig inszenierte Distanz ist plötzlich fast vollkommen aufgehoben, das Präteritum der Briefschreiberin auf einmal merkwürdig gegenwärtig. Vom frühen Tod der Erinna durch das Anfangszitat unterrichtet, weiß der Leser um die Todesnähe, die die Dichterin nicht nur als leere Vision betrifft. Weil im »Lauf des Sprechens […] die zeitliche Spannung zwischen der Gegenwart des Sprechens und der sprechend vergegenwärtigten Vergangenheit« nachläßt,[43] ist ausgerechnet dort, wo inhaltlich von einer schockierenden Ich-Spaltung die Rede ist, die auf formaler Ebene erwünschte Spaltung fast aufgehoben. Die zur Distanzierung notwendige Trennung zwischen sprechendem und erlebendem Ich löst sich auf, weil das sprechende nochmals zum erlebenden Ich wird. Das hohe Maß an Reflexivität und Mittelbarkeit, das die ersten beiden Versgruppen demonstrativ einführen und das von den letzten beiden reetabliert wird, schrumpft im Zentrum des Gedichts auf ein Minimum zusammen.

Spätestens hier kommt die Deutung des Textes nicht mehr an der tief poetologischen Dimension des Werks vorbei. Das »Kopfnetz« sowie das »Byssosgeweb« vom Ende des Gedichts und die Titelnennung der »Spindel« im Anthologie-Zitat machen deutlich, wie die »Flechten« und der »Schleier« in der Mittelstrophe zu verstehen sind. Auf die Etymologie von »Text« als Gewebe rekurrierend, sind diese Schlagwörter Verweise auf die angeführte »Musenkunst« der Poesie,[44] genauer gesagt: auf das kunstvolle,

[42] Mit dem Schlußvers des Mittelteils (»[…] in die nachtschaurige Kluft schwindelnd hinab.«) vollzieht Mörike wieder eine dezente, primär durch den Klang zu Stande kommende Anspielung auf eines der berühmtesten Gedichte der deutschen Literatur: *Hyperions Schicksalslied* (im folgenden zit. nach: Friedrich Hölderlin, Gedichte. Herausgegeben von Gerhard Kurz in Zusammenarbeit mit Wolfgang Braungart, Stuttgart 2000, S. 149). Am Ende von Mörikes dritter Strophe und am Ende von Hölderlins dreistrophigem Gedicht steht jeweils das düstere »hinab«. Hölderlins »*Kl*ippe« klingt (semantisch wie phonetisch) an in Mörikes »*Kl*uft« und das Schwinden bei Hölderlin (v. 18) wird zum Schwindeln bei Mörike. Mörikes ursprüngliche Begeisterung für den *Hyperion*-Roman ist ebenso in seinen Briefen belegt wie die spätere Relativierung nach der zweiten Lektüre. Zum Verhältnis der beiden Dichter vgl. Adolf Beck, Mörikes Verhältnis zu Hölderlin. Bezauberung und Grenze des Verstehens, in: Schwäbische Heimat 26, 1975, S. 229-234. Ausführlich behandelt ist das Thema auch bei Ulrich Hötzer [a], Anm. 6, hier: S. 80-105).

[43] Hart Nibbrig, Anm. 19, hier: S. 324.

[44] Ein Hinweis hierauf findet sich auch bei Sung Kwon Ahn, Eduard Mörike, Abgrund der Betrachtung, in: ders., Tod und lyrisches Ich. Untersuchungen zu spätromantischen Gedichten, Stuttgart 1989, S. 142-199, hier: S. 198f. Seltsamerweise findet die offenkundige Anspielung auf die Dichtkunst sonst kaum Beachtung in der Literatur zu *Erinna an Sappho*.

im klassischen Sinne formvollendete Anordnen sprachlichen Materials. Dies wird noch deutlicher mit dem Blick auf das Gedicht »Am Walde«. Hier hat Mörike explizit das Geflochtene als Chiffre für die strenge Formkunst benannt, wenn er die Herstellung der strengsten aller Gedichtformen ins Bild des Flechtens faßt: »Denn des Sonetts gedrängte Kränze flechten | Sich wie von selber unter meinen Händen, | Indeß die Augen in der Ferne weiden.«

Mit dem Sonett und der Stanze hat Mörike auch seinen Peregrina-Zyklus flankiert. Er hat damit die chronologisch ersten beiden Peregrina-Gedichte in die Mitte einer letztlich fünf Gedichte umfassenden Reihe gerückt – diejenigen Gedichte also, die das traumatische Erlebnis des Jahres 1824 mit der geringsten Distanz schildern.[45] Die Gedichte, die in der Endfassung des Zyklus an zweiter und dritter Stelle stehen, haben als Versuche der poetischen Aufarbeitung einen weitaus tieferen Einblick ins eigene Seelenleben gegeben als Mörike es später ertragen konnte. In der poetischen Kompensation der eigenen Poesie hat er in jahrzehntelangen Überarbeitungen letztlich einen Schutzwall der starren Form errichtet, einen Schleier aus Poesie geflochten.

Erinnas Begegnung mit dem Tod aber geht gerade ein *Lösen* der Flechten voraus, ein augenfälliges Zerteilen des »Haar- | Schleier[s]« durch den »Nardeduftende[n] Kamm«[46]. Wie sehr viel später etwa bei Paul Celan steht hier der Trennstrich tatsächlich als Trennungs-Strich, als Sinnbild der Zergliederung von Form. Der zu Beginn noch deutliche Bezug zu antiken Versmaßen[47] – insbesondere der Sapphischen Ode – ist im Mittelteil kaum noch vorhanden. Die zunehmende Wucht des »Augenblicks« und das gleichzeitige Schwinden einer wohlklingenden Form, die als Gegengewicht zu fungieren hat, bringen die Poesie in einen ent-„fremdende[n]« Zustand. Die dichterische Sprache als Kompensation durch den Wohlklang, sie kommt im daktylisch beschleunigten Zungenbrecher »fremdendem Ernst« sinnbildlich ins Stürzen.

[45] Die ausführlichste Darstellung zur vielbesprochenen traumatisierenden Begegnung Mörikes mit der zu Peregrina stilisierten Maria Meyer bietet Mathias Mayer, Mörike und Peregrina, Geheimnis einer Liebe, München 2004.

[46] Der Wohlgeruch des Kamms ist einer der zahlreichen Bezüge zum Äolsharfen-Gedicht. Gleichzeitig hat der Pfarrer Mörike hier auch eine Anspielung aufs Neue Testament hergestellt. In Joh 12,3 salbt Maria Jesus die Füße mit Nardenöl. Indem diese Szene auf den Tötungsbeschluß folgt und unmittelbar Jesus' Verabschiedung von seinen Jüngern vorausgeht, ist hiermit auch Erinnas Abschied von den »Freundinnen all'« antizipiert.

[47] Eine hervorragende Analyse hierzu bietet Höllerer, Anm. 6, S. 343-346.

Wo die Erfüllung der Form in Auflösung begriffen ist und die Verse »rhythmisch am freiesten sind«,[48] fällt Erinnas Schleier vor den Augen, der Schrecken kann den Schutzwall der Poesie durchbrechen. Oder ist es der unbemerkt bereits erfolgte Einbruch des Schreckens, der erst den Schutzwall auflöst?[49] Es ist letztlich nicht klar zu entscheiden. Tatsache aber ist, daß Mörike in *Erinna an Sappho* die bis ans Unmittelbare heranreichende Nähe des Schreckens dort verortet hat, wo das Trauma des Peregrina-Erlebnisses erst in der Überarbeitung seinen poetischen Platz findet: in der architektonischen Mitte. Er steht damit nicht übermächtig am Ende wie in den früheren Todesgedichten. Aber er wird auch nicht ausgeblendet. Die traumatische Erfahrung ist da, zeitweise gar in bedrohlichster Nähe. Aber das Lösen der Flechten wird selbst wieder eingesponnen.

Symptomatisch hierfür ist die Verknüpfung der Strophen 3 und 4. Die undistanzierte Todeserfahrung und die wieder einsetzende Reflexion sind verbunden durch jenes »Und«, das eine Art inhaltliches Strophenenjambement darstellt.[50] Darüber hinaus wird der Schrecken aufgehoben im Gleichgewicht der formalen Symmetrie. 8-6-13-6-8 lautet die Folge der Verszahlen in den fünf Strophen. Diese Art von Spiegelbildlichkeit findet sich bereits im Äolsharfen-Gedicht mit seinen 7, 11 und wieder 7 Versen.[51] Der frühere Text jedoch ist nur an der Oberfläche in einem Gleichgewicht. Tatsächlich ist die Anlage nicht die eines Triptychons. Vielmehr durchläuft das Gedicht eine Steigerung zum Ende hin. Der Linearität von *An eine Äolsharfe* setzt nun *Erinna an Sappho* die Kreis-, beziehungsweise Spiralbewegung entgegen. Der Mittelteil von Mörikes Spätgedicht fungiert nicht nur hinsichtlich der Verszahlen der einzelnen Strophen als Spiegelachse. Er steht zum einen auch als Teil des Erlebens zwischen den Teilen

[48] Ebd., S. 346.

[49] Erinnas Blut ist ja bereits am Klopfen, ihre Wangen sind bereits blaß, bevor die eigentliche Todeserfahrung einsetzt.

[50] Eine ähnliche Verknüpfung über den größten formalen Einschnitt hinweg hat Mörike zwischen dem Vorspann und der ersten Strophe gestaltet. Die [f]-Alliteration, mit der das Weber-Zitat endet (»… *v*on *v*erschiedenen *V*er*f*assern«), wird im ersten Vers des Gedichts aufgenommen: »*V*iel*f*ach sind zum Hades die P*f*ade«.

[51] In beiden Fällen ließe sich mit Zahlensymbolik argumentieren. Eingerahmt von der heiligen Zahl 7, steht in *An eine Äolsharfe* die 11 in der Mitte, die als »Zeichen der Sünde« gilt, »weil sie die Zehnzahl der Gebote überschreitet und die Zwölf der Apostel nicht erreicht« (Heinz Meyer, Rudolf Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987, Sp. 615). Wie gezeigt wurde, findet im Mittelteil ja tatsächlich eine moralische Versündigung am betrauerten Toten statt.

In ähnlicher Weise steht in *Erinna an Sappho* mit der 13 die Unglückszahl im Zentrum. Wichtiger als die genuin zahlensymbolische Bedeutung scheint mir aber in beiden Fällen die Integration einer ungeraden Zahl in einer größeren symmetrischen Zusammenhang.

des Reflektierens, wobei paradoxerweise auf inhaltlicher Ebene die (wörtlich genommene) Reflexion gerade in Strophe 3 stattfindet: das Zurückwerfen des eigenen Blickes im Spiegel. Zum anderen bezieht die Spiegelung auch Einzelstrophen aufeinander. War die Anfangsstrophe vor dem individuellen Erlebnis Erinnas noch den überpersönlichen Weisheiten gewidmet, ist auch die Schluß-Strophe in einem allgemeineren Ton gehalten als die Strophen 2, 3 und 4. Von einem »wir« ist hier wieder die Rede, und Erinnas Versuch, die Götter zu beschwichtigen, soll »für meinen Teil und deinen« gelten. Wie die Außenstrophen den Kreis des Gedichtes schließen, korrespondieren auch Strophe 2 und 4. Strophe 2 beschreibt, wie die Bedrohung durch das traumatische Erlebnis vor dem Spiegel bereits zuvor intuitiv wahrgenommen wird: Das unstete Klopfen des Bluts bei gleichzeitiger Blässe der Wangen geht der bewußten Wahrnehmung voraus. In spiegelbildlicher Umkehrung ist in Strophe 4 nun die Ratio, die vor dem Gefühl steht, ja das Gefühl erst bewirkt, welches sich dann wiederum körperlich äußert: »Trockenen Augs noch erst, | Bis da ich dein, o Sappho, dachte, | Und der Freundinnen all', | Und anmuthiger Musenkunst, | Gleich da quollen die Thränen mir.«

In *Erinna an Sappho* kommt die Waage wieder ganz ins Gleichgewicht. Mörike hat seinen Weg endgültig gefunden. Die Poesie bildet ein Gegengewicht zur Realität. Anstatt jedoch diese in Abrede stellen zu wollen, wird der Schrecken im wahrsten Wortsinn integriert: Er wird eingekapselt. Er rückt damit buchstäblich ins Zentrum vor, aber er kann auf diese Weise auch eingebunden werden in einen Vorgang der Kompensation.

Die Möglichkeit zur zeitlichen Ausdehnung, die die Gewalt des Augenblicks erst kompensierbar macht, wird damit zum größten Vorzug der Poesie (wie auch der Musik) vor der Malerei. Vielleicht ist so Mörikes Ablehnung gegenüber der geplanten Illustration seines Gedichts durch Moritz von Schwind zu erklären. Zwar hat der Dichter durchaus Recht, wenn er sein Gedicht für ungeeignet hält, in Malerei übertragen zu werden. Seine Begründung aber mutet äußerst seltsam an.[52] So schreibt er am 17. Januar 1864 an den befreundeten Künstler:[53]

[52] Die Forschung allerdings hat Mörikes Begründung bislang zustimmend aufgenommen (vgl. Hart Nibbrig, Anm. 19, hier: S. 323). Daß dieses Verfahren auch für *In der Frühe* oder insbesondere den komplexen Text *Verborgenheit* konstitutiv ist, habe ich zu zeigen versucht in meinem Aufsatz: Die Klaviatur der Sprache. Anmerkungen zu den vor 1856 vertonten Gedichten Mörikes, in: Frühe Mörike-Vertonungen 1832-1856, vorgelegt von Klaus Aringer, München 2004 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg, Bd. 16), S. XXXIX – L.

[53] Eduard Mörike, Briefe, Stuttgart 1959, S. 799.

»Der Maler oder Zeichner […] wird mit dem Gegenstande wenig machen können, er müßte denn gerade auf den Kern des Stücks, auf den *gegenwärtigen* Moment verzichten und allenfalls den Schluß ergreifen, der eine ungewisse Perspektive auf den Tod des Mädchens p.p. enthält.«

Ist es denn nicht umgekehrt so, daß die Malerei gerade »den *gegenwärtigen* Moment« des Spiegel-Erlebnisses hätte einfangen können, weniger aber die Bewegung des Gedichts mit dem Wechsel von Todesnähe und reflektierender Distanzierung? Die Kunstgeschichte hat die Antwort selbst gegeben. Die Kombination von Tod und Mädchen ist zum mannigfach verwendeten Topos geworden, und die Malerei kennt durchaus das Motiv der Selbsterkenntnis im Spiegel. Fast scheint es so, als wäre Mörike vor der Vorstellung zurückgeschreckt, die Szene von Erinnas Blick in den eigenen Tod würde in die unwiderrufliche, nicht mehr distanzierbare Macht des Bildes transformiert.

Aber halten wir uns nicht mit psychologischen Spekulationen auf. Fest steht, daß *Erinna an Sappho* eine der letzten großen poetischen Meisterleistungen Mörikes ist. Neben den *Bildern aus Bebenhausen* ist es das einzige Werk allerhöchsten Ranges, das Mörike nach der Mozart-Novelle noch gelungen ist. Zwei große Gedichte in zwanzig Jahren! *Erinna an Sappho* das erste große Werk nach dem *Mozart* – acht Jahre nach der Novelle! Mörike hat das Versiegen seiner poetischen (und damit kompensatorischen) Kräfte zweifelsohne wahrgenommen. Die beiden genannten Altersgedichte selbst geben Zeugnis davon. Wie die *Bilder aus Bebenhausen* die Vergänglichkeit von Kunst in der Diskrepanz zwischen »einst« und »[j]etzo« thematisieren,[54] scheint auch in *Erinna an Sappho* noch vor Beginn der ersten Strophe die Gefahr auf, daß selbst große Kunst dem Vergessen preisgegeben sein kann. Genauer gesagt, scheint nicht nur die Gefahr auf, sondern sie wird am konkreten Fallbeispiel im Gelehrtentext als empirische Wirklichkeit vorgestellt, als Faktum, das wissenschaftliche Gültigkeit besitzt: Erinna, die »hochgepriesene junge Dichterin« des Altertums, ist inzwischen eine »fast vergeßne[…]«, wie es in *Auf eine Lampe* von dem Lustgemach heißt. Sie ist bereits so sehr in Vergessenheit geraten, daß Mörike sich genötigt sieht, den Leser mit Hilfe eines Zitats über die Dichterin aufzuklären. Doch diese Informationen sind äußerst spärlich, können nur äußerst spärlich sein. Denn von ihrem Schaffen haben sich »nur einige Bruchstücke von wenigen Zeilen und drei Epigramme erhalten«, und selbst ihr »berühmtestes Werk« ist eines, »von dem man […] nichts Näheres weiß«. Auch dies ist zu bedenken, wenn in Strophe 3 des Gedichts die Flechten gelöst werden

[54] Vgl. Nr. 2 des Zyklus.

und damit symbolisch die Gefahr einer Auflösung der Poesie aufblitzt. Genau hier liegt der Grund, weshalb Erinnas Tränen erst beim Gedanken an die »anmuthige[] Musenkunst« hervorstürzen: Es ist die Angst vor dem Tod, aber auch die Angst vor dem Sterben der eigenen kreativen Kräfte. Daß jedoch Mörike mit diesem Gedicht die so eindrucksvolle Wiederbelebung seiner Kunst gelingt, setzt die letzte Pointe dieses Gedichts: Die Poesie vermag letztlich auch die ganz eigene Todesbegegnung zu kompensieren. Mörikes *Erinna in Sappho* ist ein in allerhöchstem Grade poetologisches Gedicht.

## NACHTRAG: EIN GEGENGEWICHT ZUM GEGENGEWICHT

Die imaginativ vorweggenommene Opferszene in *Erinna an Sappho* kann als Sinnbild für Mörikes Poesieverständnis gelten. Das Persephone gewidmete Geschenk des Byssosgewebes,[55] das als Chiffre für die Poesie steht, dient der Beschwichtigung des Todesgottes. Es ist Medium zur Distanzierung des Todes.[56] Wie sehr diese Distanzierung offenbar gelingt, zeigt eine ganze Reihe von Interpretationen zu Mörikes Todeslyrik. Angela Spanaus beispielsweise sieht im Schlußbild des Äolsharfen-Gedichts »nichts Trostloses«, sondern vielmehr ein Bild »des frühlingshaften Glücks«.[57] Der Tod, so konstatiert sie ganz am Ende ihrer Arbeit, könnte »sogar die eigentliche Geborgenheit bereithalten«.[58] Mit ähnlicher Tendenz argumentiert Terence Thayer in seiner Deutung von *Denk' es, o Seele!*: »Here death is not grim, is not shown to deprive the dying and the bereaved of precious life, does not interrupt and snatch away. The speaker does not struggle with the unpredictability of death's place and time.«[59]

[55] Die Schenkung an Persephone ist genau genommen eine Weiterschenkung, denn »das schöne Kopfnetz« ist Sapphos Geschenk an Erinna. Sie kann im übertragenen Sinne angesehen werden als die Weitergabe der Poesie von der Lehrerin an die Schülerin. Sie ist »Tradition« in der engsten Wortbedeutung.

[56] Möglicherweise kann man sogar so weit gehen zu sagen, mit dem »Byssos*geweb*« am Ende sei »die *Spindel*« vom Beginn wieder aufgegriffen: Erinnas Hauptwerk als das »epische Gedicht«, von dem man »nichts Näheres weiß«, weil es zur Opfergabe im eigentlichen Wortsinn geworden ist. Das Moment der Poesie als Therapeutikum sowie die Thematisierung des Sterbens von Kunst fänden damit gleichzeitig ihre radikalste Konsequenz.

[57] Spanaus, Anm. 25, S. 116.

[58] Ebd., S. 346.

[59] Thayer, Anm. 6, hier: S. 493.

Für *Erinna an Sappho*, um Urteile auch zu Mörikes spätem Todesgedicht anzuführen, verweist schließlich Christiaan Hart Nibbrig auf »das Tröstende des Gedichtschlusses«,[60] Wolfgang Taraba spricht von der »Reife des Dichters, der den Schrecken des Todes überwunden hat«.[61] Spätestens am Ende wendet sich doch alles zum Guten – das ist die Stoßrichtung zahlreicher Mörike-Interpretationen. Sie ist in der Tat in den Gedichten selbst angelegt, insbesondere gerade im Erinna-Gedicht. Denn die Strategie der Einkapselung und die symmetrische Gestaltung sind zutiefst suggestiv. Weil jenes Gleichgewicht, das die Poesie schafft, nur im zeitlichen Nacheinander zu Stande kommen kann, steht am Ende die Kunst. Indem sie das letzte Wort behält, erscheint der Ausgleich als Überwindung, das Gegengewicht als Übergewicht. Maßgeblich verantwortlich für diesen Effekt ist die Klanglichkeit. Mörikes musikalische Sprachmagie hat etwas Einlullendes, Opiatisches. Das Gehör mag »stumpf« sein für das Offensichtliche, aber es vermag notfalls die Scharfsicht des Auges zu dämpfen, wenn diese zu unmittelbar wird. Das für alte Weisheiten taube Ohr dient zur Betäubung des Auges. Es steht ganz auf der Seite der Form. So kann Mörikes lyrisches Ich »des Sonetts gedrängte Kränze flechten«, obwohl »die Augen in der Ferne weiden«.[62]

Aber man sollte darüber nicht vergessen, daß ein Gedicht wie *Erinna an Sappho* vor dem vermeintlich tröstenden Ende auch den Schock, die ungedämpfte Todesnähe eingefangen hat. Die poetische Therapie ist selbstreflexiv. Sie weiß um ihre kompensatorische Funktion, und das heißt auch: Sie kennt die »nachtschaurige Kluft« unter der behutsam gebauten Brücke. Die Kunst vermag auszugleichen, nicht wettzumachen. In dieser Weise ist auch das brüchige Bild von Erinnas Beschwichtigungsversuch zu lesen. Vom Herrscher der Unterwelt geraubt und zur Gattin gemacht, symbolisiert die »herrliche[…] Tochter Demeters« nämlich »selbst nur halb […] das Leben«.[63] Was lediglich »wie die gesellschaftlich-freundschaftliche Bannung des Todes aussieht«,[64] ist immer noch zur Hälfte auch dessen Anwesenheit.

[60] Hart Nibbrig, Anm. 19, hier: S. 327.

[61] Wolfgang F. Taraba, Eduard Mörike, Erinna an Sappho, in: Die deutsche Lyrik, hrsg. v. Benno von Wiese, Bd. 2, Düsseldorf 1962, S. 98-102, hier: S. 102.

[62] So das bereits zitierte Gedicht *Am Walde*.

[63] Romano Guardini, Erinna an Sappho, in: ders., Gegenwart und Geheimnis. Eine Auslegung von fünf Gedichten Eduard Mörikes, Würzburg 1957, S. 34-49, hier: S. 48.

[64] So die treffende Deutung von Mathias Mayer (ders., Eduard Mörike, Stuttgart 1998, S. 75). Mayer merkt weiter an: Daß »die uneingeschränkte Unmittelbarkeit […] selbst niemals unmittelbar gesagt werden kann, […] macht die Katastrophe dieses Gedichtes aus« (ebd., S. 75f.). Hier würde ich Mayer nur bedingt zustimmen. Zwar geht es in *Erinna an Sappho* durchaus um die Diskrepanz zwischen unmittelbarem Erleben und zwangsläufig nie ganz

In der Tat steht Mörikes Todeslyrik in der »Tradition des alten Kirchenliedes ›Mitten wyr im Leben sind | Mit dem tod umbfangen (…)‹, das auf die lateinische Sequenz »media vita in morte sumus« […] zurückgeht«.[65] Aber Mörike legt einen etwas anderen Akzent. Leben und Tod treffen sich nicht »auf halbem Weg«, wie es noch der frühe Mörike imaginiert, sondern der Weg wird einseitig beschritten. Nicht der Tod reicht hinein ins Leben, sondern das Leben reicht bereits in den Tod. Dieser dagegen bleibt gänzlich unverfügbar. Das Leben ist ihm auch so bereits anheim gegeben. Die Überwindung der Spaltung also gelingt nur als Zugeständnis an den Tod. Und selbst die Kompensation dieser verstörenden Erfahrung hat ihre Kehrseite. Die Einkapselung des Schockerlebnisses ist gleichzeitig dessen Konservierung. Gut verpackt in einem Mantel der Distanz, sichert sie auch der Todeserfahrung das Überleben.

unmittelbarer Sprache. Das Manko der Dichtkunst, daß die Worte immer zu spät kommen, ist für Mörikes Kunstauffassung aber zugleich auch ihr Vorzug. Erst die Mittelbarkeit der Sprache, der auch in der Evokation der Nähe stets ein Minimum an Distanz anhaftet, macht die Dichtung tauglich zur Kompensation – eine Kompensation, die freilich erkauft ist durch den Verlust an uneingeschränkter Wahrheit.

[65] So Kaiser (Anm. 31, hier: S. 281) zu dem Gedicht *Denk' es, o Seele!*.

KARIN TEBBEN

# SCHILLERS SCHATTEN

## Entwurf einer Poetik in Gottfried Kellers Novelle *Die mißbrauchten Liebesbriefe*

1850, also ein Jahr, nachdem Gottfried Keller die Heidelberger Universität verlassen hat und in Berlin die Arbeit am *Grünen Heinrich* aufnimmt, hält der angehende Schriftsteller in seinem Notizbuch folgenden Eintrag fest: »Schmerzliche Resignation des Dichters, welcher täglich hören muß, daß erst eine künftige Zeit der Poesie wieder eine schöne Wirklichkeit zur Entfaltung bieten, und dadurch große Dichter hervorbringen werde; […].«[1]

Keller ist zu diesem Zeitpunkt einunddreißig Jahre alt. Er ist jener Schriftstellergeneration zuzurechnen, deren Liebe zur Literatur sich an den Werken Jean Pauls entzündet hat und die an den Werken Goethes gewachsen ist, deren eigenes Wirkungsverständnis jedoch ebenso von den Jungdeutschen geprägt ist.[2] Deren Aufbruch und Scheitern hat Keller mit Aufmerksamkeit verfolgt, die ihnen entlehnten ersten eigenen Versuche im Bereich der Poesie aber als Episode abgetan. Zwar fühlt er sich als Dichter der Zukunft, der »allen Trieb und alle Glut in sich [hat], einem erfüllten Leben den dichterischen Ausdruck zu leihen, gerade aber weil er weiß, daß alles Anticipirte falsche Idealistik ist, so muß er entsagen und der rückwärtsliegenen überwundenen Produktion sich an zu schließen, dazu ist er zu stolz«[3]. Ein Jahr später begründet er in einem Brief an Hermann Hettner, warum dennoch kein Weg zu den Klassikern zurückführt: »Bei aller inneren Wahrheit reichen für unsere jetzigen Bedürfnisse, für den heutigen Gesichtskreis, unsere alten klassischen Dokumente nicht mehr aus,

[1] Gottfried Keller, Historisch-kritische Gottfried Keller-Ausgabe, Bd. 16,2, Notizbücher, Basel, Frankfurt/M., Zürich 2001, S. 116.

[2] Hartmut Laufhütte, Wirklichkeit und Kunst in Gottfried Kellers Roman »Der grüne Heinrich«, Bonn 1969, S. 9f.

[3] Wie Anm. 1, S. 116.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-013 | CC BY-NC-ND 4.0

[…], diese Leute sind längst gestorben und ahnten nicht den riesenschnellen Verfall der alten Welt.«[4]

Dennoch sieht Keller keinen Grund für einen abschätzigen Blick auf das kulturelle Erbe und rät, zwischen dem historisch Einmaligen und dem stets Gültigen zu differenzieren. Allein dem Dichter, dem es gelingt, das »Charakteristische aufzubewahren in seinem Gedankenbuche« und selbstbewusst zeitspezifisch zu gestalten, billigt Keller substantielle poetische Originalität zu. Er schreibt an Hettner: »Was ewig gleich bleiben muß, ist das Streben nach Humanität, in welchem uns jene Sterne, wie diejenigen früherer Zeiten, vorleuchten. Was aber diese Humanität jederzeit umfassen solle: dieses zu bestimmen hängt nicht vom Talente und Streben ab, sondern von der Zeit und Geschichte.«[5] Ist der Zeitpunkt gekommen, so werden »alsdann […] veränderte Sitten- und Völkerverhältnisse viele Kunstregeln und Motive bedingen, welche nicht in dem Lebens- und Denkkreise unserer Klassiker lagen und ebenso einige ausschließen, welchen in demselben seinerzeit ihr Gedeihen fanden.«[6]

*Der grüne Heinrich* wird diesem Anspruch nicht gerecht; Keller distanziert sich von seinem Roman und lässt später nur die zweite, nach mehr als 20 Jahren entstandene Fassung gelten. Aber: Während der Arbeit am *Grünen Heinrich* konzipiert Keller *Die mißbrauchten Liebesbriefe*, die 1860 vollendet werden. Hierin entwirft er in Anlehnung an Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über Anmut und Würde* ein Humanitätsverständnis, das seiner »Zeit und Geschichte« angepasst ist. Doch Gottfried Kellers *Mißbrauchte Liebesbriefe* haben nicht nur eine pädagogische Absicht, erzählen nicht nur vom Werden der Persönlichkeiten. Sie sind auch eine poetologische Dichtung. Dieses »auch« aber macht gerade ihre Substanz aus.

Dem kleinen Werk ist Missachtung beschieden. Sowohl zeitgenössische Leser als auch spätere Germanisten beklagen das Auseinanderfallen der Novelle in eine Literatursatire einerseits und in eine Läuterungsgeschichte andererseits. Auf den ersten Blick mag dieses Urteil gerechtfertigt sein. Zum Inhalt: Der Seldwyler Viktor Störteler, Kaufmann und Möchtegernliterat, begibt sich auf eine Geschäftsreise, von wo er mit Blick auf eine gewinnbringende Publikation seiner Ehefrau Gritli Briefe sonderbar poetischen Inhalts sendet, die sie druckreif beantworten soll. »Wenn zwei Sterne sich küssen, gehen zwei Welten unter«, so teilt er unter dem Motto

[4] An Hermann Hettner am 4.3.1851, in: Gottfried Keller, Gesammelte Briefe, in 4 Bänden, hrsg. v. Carl Helbling, Bern 1950ff, Bd. I, S. 353 (im folgenden zitiert: GB).

[5] An Hettner (wie Anm. 4), S. 354.

[6] Ebd, S. 353.

»Trennung« der »teuersten Freundin [s]einer Seele«[7] mit, deren Welt tatsächlich beträchtlich ins Wanken gerät, weil sie auf derartige Gefühlseruptionen ihres Mannes nichts zu antworten weiß, was einer angehenden Muse würdig wäre. Gritli behilft sich, indem sie des Gatten Liebesbriefe abschreibt und als die ihren dem Unterlehrer Wilhelm zusteckt. Der ist in Gritli verliebt und fällt auf den Schwindel herein. Er antwortet in gleicher Weise in Briefen, die Gritli wiederum kopiert und mit veränderter Anrede und Unterschrift ihrem Ehemann zuschickt. Der Betrug fliegt auf, und es kommt zur Scheidung. Störteler verfolgt den Weg zweifelhafter künstlerischer Existenz weiter und richtet sich zugrunde. Das ist jener Teil der Novelle, welcher als Literatursatire rezipiert wird. *Wilhelm* zieht sich in die Einsamkeit eines Weinberges zurück und wächst an den Aufgaben, die Natur und Menschen ihm stellen. Als er nach einem Jahr Gritli wiedertrifft, ist er gereift für eine Ehe, die sich auf das Wunderbarste für Individuen und Gemeinwesen entwickeln wird. Das ist jener Teil der Novelle, der allgemein als Läuterungsgeschichte gelesen wird.

Um sein eigenes Dichtungsverständnis zu klären, ist es Kellers Bedürfnis, sich zunächst von den »Schreiberlingen« vom Typus Störteler abzugrenzen. Etymologisch ist dem Namen seines Antihelden das eingeschrieben, was dessen Position auf dem Literaturmarkt bezeichnet: Er stört und stürzt. Ins Nichts nämlich; das letzte, was wir von ihm hören werden, ist, dass er längst vergessen und verschollen sei. An Störtelers Werdegang zeigt Keller jenen zeitgenössischen Schriftsteller, der vorab den Habitus eines grandiosen Künstlers entwirft, dann eine nicht minder bedeutsame Literatur zu produzieren beschließt und schließlich am Konnex von Größenwahn und Dilettantismus scheitert. Störteler gehört zu jenen »Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten«, die Keller in den eigenen Reihen zu entdecken glaubt und namentlich an Hebbel festmacht.[8]

Störtelers Bildungsgeschichte weist Keller als Musterbeispiel frühbürgerlicher Lesesozialisation aus. Während der Lehrzeit kommt der Kaufmann im Verein junger Comptoristen in den Genuss der Klassiker. Doch wahlloser Konsum und fehlende Anleitung, deren Verständnis zu lenken, führen zu »allerhand Dummheiten«: »Sie lasen die schwersten Bücher und führten eine verworrene Unterhaltung darüber; sie spielten auf ihrem Theater den Faust und den Wallenstein, den Hamlet, den Lear und den

[7] Gottfried Keller, Die mißbrauchten Liebesbriefe, in: Sämtliche Werke in sieben Bänden, hrsg. v. Thomas Böning, Gerhard Kaiser u. Dominik Müller, Bd. 4, Die Leute von Seldwyla, hrsg. v. Thomas Böning, Frankfurt/M. 1996, S. 364-437, hier S. 379.

[8] An Hettner am 26.6.1854, in: GB, Bd. I, S. 399f.

Nathan; sie machten schwierige Konzerte und lasen sich schreckbare Aufsätze vor, kurz, es gab nichts, an das sie sich nicht wagten.«[9]

Am häuslichen Herd betreibt der junge Kaufmann diese Studien weiter. Wäre es dabei geblieben, daran lässt der Erzähler keinen Zweifel, so hätte der jungen Ehe auch kein Ungemach gedroht. Aber Störteler wird Opfer jenes expandierenden Literaturmarktes nach 1848, der Quantität an die Stelle von Qualität zu setzen beginnt und dem halbgebildeten Leser zudem suggeriert, an dieser Art Kunstproduktion mitwirken zu können. Auf Geschäftsreisen trifft Störteler seinesgleichen und bei »Schwefelwein ward nun, um der schlechten Welt vom Amte zu helfen und ein neues Morgenrot herbeizuführen, die förmliche und feierliche Stiftung einer ›neuen Sturm- und Drangperiode‹ beschlossen und zwar mit planvoller Absicht und Ausführung, um diejenige Gärung künstlich zu erzeugen, aus welcher allein die Klassiker der neuen Zeit hervorgehen würden«.[10] Das Genie ist durch den Literaturproduzenten ersetzt,[11] an die Stelle des Kunstwertes tritt der Marktwert,[12] aus Dichtung wird Ware. Kellers Satire dient einer »ungeschmickten Zeitkritik«.[13] Vorlage ist das Programmheft der am 15. Oktober 1858 im Rheinischen Hof in Mainz gegründeten Junggermanischen Gesellschaft,[14] das Kellers heftigsten Unmut hervorgerufen hatte.[15]

An Viktor Störteler zeigt Keller ein Leseverhalten, dessen negative Wirkung einer unzureichenden Bildung – im Sinne von Ausbildung – überantwortet wird. Im Literaturverständnis jener alten Herren, die am Tisch neben den selbsternannten Schriftstellern tagen, entwirft er ein positives

[9] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 364.

[10] Ebd., S. 367.

[11] Am 22.9.1850 berichtet Keller Ferdinand Freiligrath aus Berlin: »Auch Dichter gibt's eine Menge, an jedem Tische einen, welche überlaut vom Handwerk sprechen, ohne zu ahnen, daß in meiner Person ein gefährlicher und ehrgeiziger Nebenbuhler aus der gleichen Schüssel ißt.« (GB, Bd. I, S. 251).

[12] Die Literatur wird hier zum Spiegel der »wachsende[n] Selbstvermarktung des Menschen«. Gert Sautermeister, Nachwort, in: Gottfried Keller, Liebesgeschichten, München 1994, S. 331-355, hier S. 342.

[13] Ebd., S. 343.

[14] Keller zitiert aus der Vorrede des Jahrbuches, in der die Aufgaben formuliert werden. Vgl. Hans Dünnebier, Die mißbrauchten Liebesbriefe, in: Literarisches Echo 14, 1912, Sp. 1341-45, hier 1342.

[15] An Hettner am 31.1.1860: »Ein ärgerliches Gelächter haben mir diese Tage einige Hefte der Zeitschrift ›Teut‹ erregt, worin ein Rudel Schwachköpfe die Stiftung einer neuen ›Sturm- und Drangperiode‹ verkünden, aus deren Gärung die potenzierten künftigen Goethe und Schiller hervorgehen sollen. An sittlicher Haltung und an allgemeinem Verstand ist man seit hundert Jahren nicht viel weiter gekommen, sonst wären dergleichen Kindereien nicht möglich.« (GB, Bd. I, S. 441).

Gegenbild: »Die würdigen alten Herren mit weißen Haaren führten ein gemächliches Gespräch über allerlei Schreiberei, sprachen von Cervantes, von Rabelais, Sterne und Jean Paul sowie von Goethe und Tieck und priesen den Reiz, welchen das Verfolgen des Kompositionsgeheimnisses und des Stiles gewähre, ohne daß die Freude an dem Vorgetragenen selbst beeinträchtigt werde. Sie stellten einläßlich Vergleichungen an, und suchten den roten Faden, der durch dergleichen hindurchgehe; bald lachten sie einträchtig über eine Erinnerung, bald erfreuten sie sich mit ernstem Gesicht über eine neu gefundene Schönheit [...].«[16] Hier offenbart sich zwar noch ein laienhaftes Verständnis jenes kunstvollen Umgangs mit Literatur, der als Erkennen der »poetologischen Differenz« 150 Jahre später Eingang in die Literaturtheorie findet. Aber dennoch lässt sich bereits hier eine Auffassung vom literarischen Kunstwerk feststellen, die einen kultivierten Lesegenuss erst durch die Ausbildung eines am Schaffensvorgang geschulten Blicks ermöglicht, Lesen wie Horst-Jürgen Gerigk es versteht: als ontologisch-hermeneutisches Verstehen von Dichtung.[17]

Nun könnte man annehmen, dass Keller, wider seine eigene Auffassung in der Beschäftigung mit den »klassischen Dokumenten der längst gestorbenen Leute«, wie es im zitierten Brief an Hettner heißt,[18] schließlich doch den Endzweck des Literaturgenusses sieht. Doch Vorsicht: Es sind ja würdige *alte* Herren, die nach ihrem Gespräch über Literatur sich »auf etwas gichtischen Füßen zu ihrer Nachtruhe« begeben.[19] Das heißt, Keller beschwört hier Leser, die die genannten Werke in ihrer Jugend als zeitgenössische Kunst kennen gelernt haben. Die Frage nach einer zeitgemäßen Poetik kann an ihrem Beispiel nicht beantwortet werden.

Einer der alten Herren bleibt jedoch an seinem Tisch sitzen und gerät mit einem Kellner [!] ins Gespräch, der sich über die neusten Stürmer und Dränger mokiert. Er weiß, wovon er spricht, hat er sich doch selbst anderthalb Jahre an der Schriftstellerei erprobt, indem er Plagiate aus dem Französischen mit »Salbadereien [...] aus dem eigenen Hirne«[20] zu einem innovativen Kauderwelsch vermischt und unter die Leser gebracht hat. Keller zeigt an der Erfolgsgeschichte des schriftstellernden, im Gegensatz zu Viktor Störteler gänzlich ungebildeten Kellners, dass es nicht nur der

[16] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 365f.

[17] Horst-Jürgen Gerigk, Lesen und Interpretieren, Göttingen 2002, S. 25: »Wer die poetologische Differenz denkt, wird also jeden innerfiktionalen Sachverhalt auf ein zweifaches Weil ansehen: ein innerfiktionales Weil und ein außerfiktionales Weil. Für den Leser wird das außerfiktionale Weil erst ersichtlich, nachdem das innerfiktionale Weil nachvollzogen ist.«

[18] Wie Anm. 6.

[19] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 366.

[20] Ebd., S. 369.

Verblendung des selbsternannten Literaten zuzuschreiben ist, sondern auch der Rezeption seiner Schundliteratur durch ein törichtes Publikum, das dem Schreiberling gestattet, »auf der betretenen Bahn [fortzurennen] wie eine abgeschossene Kanonenkugel«.[21] Hierbei macht er auch vor Goethe nicht Halt, übersetzt die *Sesenheimer Idylle* in seinen »gemeinen Jargon« und gedeiht an Heines Krankenbette »wie die Rübe am Mistbeete«.[22] Die Frage des Alten, warum er trotz seines Ruhmes zu seinem ursprünglichen Beruf zurückgekehrt sei, lenkt den Blick auf die Grundposition im Denken Kellers: Der Kellner erkennt, indem er sich selbst im Spiegel anblickt, das Verfehlen der *eigenen* Realität, des eigenen sozialen Ortes. Und er erkennt, dass die äußere Realität geeignet ist, die Selbsttäuschung aufrecht zu halten. Damit teilt er das Schicksal des Grünen Heinrich. Doch im Gegensatz zu diesem gelangt der Kellner zur Einsicht, dass seine Stellung in der Welt nicht die eines exaltierten Möchtegernkünstlers ist, sondern die eines Kellners – und allein unter kritischer Betrachtung der eigenen Möglichkeiten Entwicklung stattfinden kann.[23]

Störteler dagegen sucht bar jeder Selbstreflexion unbeirrt den Weg in die Öffentlichkeit. »[G]anz aufgebläht von Aussichten und Entwürfen«,[24] kehrt der Kaufmann nach Hause zurück. Seine schriftstellerischen Versuche orientieren sich dabei durchaus an der Forderung zeitgenössischer Kunst nach realistischer Darstellung. Während eines Spaziergangs macht sich der Seldwyler eifrig Notizen: »Ein Buchenstamm. Hellgrau mit noch helleren Flecken und Querstreifen. Zweierlei Moos bekleidet ihn, ein fast schwärzliches und dann samtähnliches glänzend grünes. Außerdem gelbliche, rötliche und weiße Flechten, welche öfter in einander spielen. Eine Efeuranke steigt an der einen Seite hinauf.«[25]

Derartiges Vorgehen moniert Keller jedoch auch an Widmanns »[a]bsichtlich gemachte[n] Studien«: »inwendig nicht eine Spur von Notwendigkeit, von durchgehender Tiefe, und nichts fertig«[26]. Dass es dem Schriftsteller vom Typus Störteler nicht um die Darstellung von Lebenswirklichkeit geht, sondern darum, wirklichkeitsfremde literarische Handlungsmuster mit Wirklichkeitselementen zu dekorieren, zeigt seine weitere Notiz: »Vielleicht in Räuberszenen anzuwenden.«[27] Zweckentfremdet muss die genaue Beobachtung realistischer Details im Dunst unechter Poesie verschwinden. Kel-

[21] Ebd., S. 370.
[22] Ebd., S. 371.
[23] Vgl. Laufhütte, Anm. 2, S. 364.
[24] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 372.
[25] Ebd., S. 374.
[26] An Hettner am 16. Juli 1953, GB, Bd. I, S. 369.
[27] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 374.

lers Unmut ob eines derartigen Kunstbegriffs steigert sich zur Verunglimpfung, wenn er Störteler angesichts einer toten Blindschleiche, die ein Kind am Wegesrand auf einen Pflock gehängt hat, notieren lässt: »Interessantes Detail. Kleiner Stab in Erde gesteckt. Leiche von silbergrauer Schlange darum gewunden, gebrochen im Starrkrampf des Todes. Ameisen kommen aus dem hohlen Innern hervor oder gehen hinein, Leben in die tragische Szene bringend. Die Schlagschatten von einigen schwanken Gräsern, deren Spitzen mit rötlichen Ähren versehen sind, spielen über das Ganze. Ist Merkur tot und hat seinen Stab mit toten Schlangen hier stekken lassen? Letztere Anspielung mehr für Handelsnovelle tauglich.«[28] In satirischer Brechung wird die Problematik des Schnittpunktes von zeitgemäßer realistischer Poetik, die detaillierte Beobachtungsgabe fordert, und »pseudo-poetischer« Umformung der äußeren Realität aufgezeigt, »fragwürdig nimmt sich alles aus, was der Winkelliterat oder der anspruchsvolle Dilettant zu den selbstverständlichen, unbedingt erforderlichen oder wünschenswerten Zutaten bei der Fertigung von Literatur zählt«.[29] Keller macht deutlich, dass das von der Lebenswelt gebotene Material nicht von sich aus literaturfähig ist (»Kleiner Stab in Erde gesteckt.«) und es auch nicht dadurch wird, dass es in eine »Kunstsprache« gekleidet wird (»schwanken Gräsern«). Eine auf diese Weise implizierte Metaphorik ist nicht nur bedeutungslos, sondern lächerlich (»Ist Merkur tot?«).

Störteler bleiben diese Einsichten verborgen. Und weil in seiner Vorstellung jeder große Literat sein Können weiblicher Inspiration verdankt, kürt er sein schlichtes – doch um so charakterfesteres – Weib zur Muse. Ruhmsüchtig plant er, der Welt einen ehelichen Briefwechsel reinster Poesie zu bescheren. Sein Patent: Herzensgeheimnisse versus Erfolgsgeheimnis, Liebessprache versus Leerformel.[30] Kaum unterwegs, verfasst er ein Konvolut albernen Blödsinns.

Die ebenso lebenskluge wie poetisch unbedarfte Gritli ist höchst irritiert. Und um Verstand und Ansehen ihres Mannes besorgt, ersinnt sie die List. In doppelter Hinsicht werden nun Liebesbriefe missbraucht: als Missbrauch des Adressaten und als Missbrauch der Schrift. Störteler missbraucht die Liebesbriefe, weil er Ehefrau *und* Medium in den Dienst seiner stupiden Künstlerphantasie stellt.[31] Als Medium vertraulicher Kommunikation führt Gritli die Poesie des Herzens ad absurdum. Sie personifiziert

[28] Ebd.

[29] Žmegač weist nach, wie diese »Zutaten« auf humoristische Weise das »›Romanhafte‹ im ältesten Sinne diskreditieren«. Žmegač, Anm. 109, S. 176f.

[30] Sautermeister, Anm. 12, S. 344.

[31] Die Zeitkritik, die mit der Literatursatire verbunden ist, wird hier mit der Kritik an einer unechten Gefühlskultur verknüpft. Vgl. Sautermeister, Anm. 12, S. 343.

die Schattenseiten eines auf Reproduktion, Fälschung und Kopie ausgerichteten Literaturmarktes, tagaus, tagein verrichtet die zur Muse erkorene als Kanzlistin Schwerstarbeit, wird »bleich und angegriffen«.[32] Nur Wilhelm betrauert den Verlust der alten Herzensschrift[33] und beklagt: »immer mit der schwarzen Tinte zu sprechen, wo man das rote Blut möchte reden lassen!«[34] Gritli hört die Stimme des Herzens oder vielmehr des Begehrens wohl und tilgt paradoxerweise gerade jene Passagen aus Wilhelms Briefen, die als intime Selbstentäußerung dem Liebesbrief eigentlich seine Daseinsberechtigung verleihen: »Solche Stellen, welche sie nach ihrer Meinung besonders angingen, merzte sie sorgfältig aus in der Abschrift.«[35]

Da der Gatte nach Entdeckung des Betrugs bar jeder Einsicht in die Urheberschaft des unglückseligen Briefwechsels bleibt, fasst Gritli den Entschluss zur Scheidung. Störteler ehelicht daraufhin Kätter Ambach und »aufgeblasen durch den gewaltigen Odem seiner Frau«[36] segelt er fortan in Gefilden,[37] in denen man »etwas Höheres kennt«[38], »nannte seine Frau ›mein kühnes Weib‹ oder ›trautes Weib‹ und stellte sich leidend oder feurig, je nach den Reden seiner kurzbeinigen Fama.«[39] In beider Treiben kann die literarische Szene um 1860 eine Karikatur des Paares August Stahr und Fanny Lewald-Stahr erkennen, das Keller im Salon von Karl August Varnhagen von Ense kennen gelernt und als »zweigeschlechtiges Tintentier« verspottet hatte.[40]

Mit der Darstellung dieser seltsamen Eheverbindung beendet Keller die Schilderung jener unheilvollen Künstlerexistenz Viktor Störtelers, der, statt das Leben mit der Dichtung einzufangen, sein Leben infolge seiner

[32] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 389.

[33] Es ist allerdings richtig, dass während des Briefwechsels zwischen Störteler und Wilhelm nur ein gradueller Unterschied in der Form der Entäußerung besteht. Vgl. Erika Swales, The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and »Die Leute von Seldwyla«, Oxford 1994, S. 151.

[34] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 389.

[35] Ebd.

[36] Ebd., S. 407.

[37] Zum »poetischen Schiffbruch« vgl. Rolf Selbmann, Der deutsche Bildungsroman, Stuttgart 1994, S. 55ff. Des weiteren ders., Gottfried Keller. Romane und Erzählungen, Berlin 2001, S. 90.

[38] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 407.

[39] Ebd., S. 406.

[40] Karl Pörnbacher, Nachwort, in: Gottfried Keller, Die mißbrauchten Liebesbriefe, Stuttgart 1997, S. 81-93, hier S. 83. Vgl. auch den Brief Kellers an Hettner vom 25.6.1855 über das Paar: »Das herrliche Ehepaar verzehrt sich in der Leidenschaft der Selbstsucht und des Brotneides, und das Seltsame dabei ist, daß sie aus dieser Leidenschaft heraus sich immer auf einen Dritten werfen [...]«. GB, Bd. I, S. 416.

schriftstellerischen Ambitionen zersetzt. Störteler verharrt in jenem »impotenten Poetenfieber«,[41] das Keller selbst in einem Brief vom 22. September 1850 gegenüber Ferdinand Freiligrath beklagt und aus dem heraus ihm *Der Grüne Heinrich* keinen Weg gewiesen hat.

In der Läuterungsgeschichte Wilhelms entwickelt Keller nun eine Vorstellung davon, wie »das Streben nach Humanität, in welchem uns jene Sterne, wie diejenigen früherer Zeiten, vorleuchten«[42] an den Gegebenheiten seiner Zeit auszurichten und poetisch darzustellen ist.

Der Held des zweiten Teils ist Schweizer, und er heißt Wilhelm. Nicht zufällig wird Wilhelm Tell beschworen.[43] Über seinen von Friedrich Schiller ins Leben gerufenen berühmten Namensvetter hat Keller im Erscheinungsjahr der Novelle anlässlich der Einweihung des Schillersteines am Vierwaldstättersee berichtet. Diesen Essay stellt er unter das Motto: »Wer vieles bringt, wird vielen etwas bringen«.[44] Es könnte ebenso gut den zweiten Teil der Novelle begleiten.

Keller zufolge gründet das Beziehungsgerüst zwischen Schiller und der Schweiz auf dem Fundament der Dankbarkeit: Hatte einst der große Dichter die Schweiz mit einem Schauspiel beschenkt,[45] so hat sich die Schweiz wenn auch verspätet – so doch dauerhafter und richtiger, wie Keller meint – würdig erwiesen, ihren Bürgern das in der französischen Revolution begründete Diplom auszustellen.[46] Die Frage, warum Schiller ohne Kenntnis der Schweiz »einen Tell geschrieben, wie ihn kein Anderer geschrieben hätte, der die Schweiz wie seine eigene Tasche gekannt«,[47] beantwortet Keller mit dem Hinweis auf jene Dichtergesellen, mit denen er im ersten

[41] GB, Bd. I, S. 250.

[42] Wie Anm. 6.

[43] Dass der Held zudem den Vornamen von Goethes *Meister* trägt, sollte nicht unerwähnt bleiben, zumal es sich bei *Mißbrauchten Liebesbriefen* gewissermaßen um eine »Bildungsnovelle« handelt. Zudem fällt die Entstehung der *Mißbrauchten Liebesbriefe* mit der Konzeption des *Grünen Heinrich* zusammen, der bereits von Hettner in die Tradition des Bildungsromans gestellt, infolge des tragischen Ausgangs freilich als »Bildungstragödie« bezeichnet wird. Die Goethe-Lektüre zu Beginn des dritten Bandes führt zwar bei Heinrich zu einer vage formulierten »Umwandlung« seiner »Anschauung vom Poetischen« (II, S. 459), mündet in der folgenden Episode mit Römer aber unmittelbar zu einer Kritik an Epigonentum und klassizistischer Sterilität. Wilhelm hat sicherlich Vorbildcharakter, vergessen werden darf allerdings nicht, dass sein Bildungsweg keineswegs realistische sondern vielmehr utopische Züge trägt.

[44] Gottfried Keller, Am Mythenstein, in: Sämtliche Werke (wie Anm. 7), Bd. 7, Aufsätze, Dramen, Tagebücher, hrsg. v. Dominik Müller, S. 164-192, hier S. 164.

[45] Das ist Keller zufolge für die Schweiz von unermesslichem Wert, da ihr eine eigene Nationalliteratur fehle.

[46] Ebd.

[47] Ebd., S. 174.

Teil seiner Novelle abgerechnet hat. Diese führten – bemüht um »unmittelbare Beschreibung« – ein Touristenleben wie das eines »verpichtesten Weinreisenden«. Doch jede »unmittelbare Beschreibung« bleibt – so Keller –, »sobald sie sich für Dichtung ausgeben will, hinter der Wirklichkeit zurück«, solche Werke seien mit »quittierten Gasthofrechnungen« zu vergleichen. In Schillers Schaffen erkennt Keller dagegen »dichterische Anschauung, die sich gläubig und sehnsuchtsvoll auf das Hörensagen beruft«, die Wirklichkeit im künstlerischen Produkt überbietet und zum Ideal erhebt.[48]

Ohne also die Schweiz zu kennen, ist Schiller zum Nationaldichter der Schweizer avanciert. Und umgekehrt: Ohne Schiller zu kennen, haben die Schweizer Schiller zu ihrem Nationaldichter gekrönt. Denn während der Einweihungsfeierlichkeiten des Mythensteins sitzt zwar »Schillers Schatten« mit am Tisch, »aber lediglich als Sänger des Tell«.[49] Der diene als vereinigende Klammer eines widerspenstigen Volkes, indem er »die menschliche Gefasstheit gegenüber wilder Menschenmacht«[50] zum Ausdruck bringe, also unter politischem, nicht aber künstlerischem Blickwinkel gelesen werde. In der schweizerischen Nationalbühne vermag Keller indessen nur eine »Rettungsanstalt für verwahrloste Kinder« zu erkennen, »auf deren Brettern sich ein Zerrbild des Lebens noch einmal verzerrt, so daß es aus lauter Dummheit manchmal fast wieder zurechtgezogen wird.«[51] Abhilfe zu schaffen, scheint ein Gebot der Zeit. Wie die auszusehen hat, zeigt Keller in der sogenannten Läuterungsgeschichte. Schillers Schatten sitzt auch ihm während der Arbeit zur Seite.

Den Unterlehrer Wilhelm zeigt Keller zunächst als einen Mann, der sein kreatives Potential nicht nutzen kann: Er gilt als »unklug und beschränkt«. Seine schöpferische Kraft fließt in erotische Schwärmereien, in denen er zum Pascha wird: »und alles Schöne, was Kaffee trank und Strümpfe strickte oder auch nur müßig ging, gehörte ihm«.[52] Trotz guter individueller Voraussetzungen ist er unreif für das Leben und die Liebe. Wilhelms Begehren, das durch Gritlis »seltsam sonnigen Blick«[53] entfacht und durch die Briefe geschürt wird, ist sexuell motiviert und nicht auf diese Frau begrenzt. Denn jeder Leser weiß, wo die Kaffeemühle gewöhnlich gehalten wird, und subtil vermag Keller darauf hin zu weisen, dass der kühne Liebesschwärmer nicht wählerisch ist: »Da hatte er einen Traum.

[48] Ebd., S. 175.
[49] Ebd., S. 176.
[50] Ebd., S. 176.
[51] Ebd., S. 180.
[52] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 380f.
[53] Ebd., S. 381.

Ihm träumte, er sitze und mahle ein Pfund duftig gerösteten Kaffee, und die Kaffeemühle spielte eine süße himmlisch klingende Musik, daß ihm ganz selig zu Mute ward, und doch träumte er nicht von Frau Gritli.«[54] In Gritli wiederum führen Wilhelms Worte zu Rührung und Liebessehnsucht. Dass diese unbestimmt bleiben und nicht an die Person Wilhelms geknüpft sind, tut sie vor Gericht kund und öffnet ihm auf diese Weise die Augen über sich selbst. Er beschließt, als er aufgrund übler Nachrede durch den Pfarrer den Schulposten einbüßt, als Feldarbeiter sein Auskommen zu suchen.

Kellers Motivwahl wird seiner Absicht, die zeitgenössische Poetik zu einem neuen Humanitätsverständnis zu verhelfen, gerecht. Er lässt Wilhelm den missbilligten Bildungsanstalten entrinnen und versetzt ihn in die Natur, die er mit Verstand, Umsicht und Fleiß kultiviert. Die in Mußestunden ausgeweiteten Gänge in den Wald lassen diesen zu Schulstube und Seziersaal werden, in denen das Tote wie das Lebendige einlädt, die Strukturen des Lebens zu erkennen, ihre Geschichte zu studieren und sich am Zukünftigen zu erfreuen. Im Leben in und mit der Natur, in der die Pflege seiner Geisteskräfte durch das Studium der Bücher nicht vernachlässigt wird, entwickelt sich auch Wilhelm, wird in sich ruhend und selbstbewusst und öffnet sich so schließlich den Menschen, die zu ihm kommen, um Rat in den Dingen des Lebens einzuholen. Initiiert wird sein Entwicklungsprozess durch die Öffnung eines Grabes, in dem ein keltischer Krieger bestattet ist. Wilhelm lässt die Geschichte ruhen, nimmt Schmuck und Waffen an sich, Attribute der Manneswürde, und verschließt das Grab wieder.

Mit der Darstellung von Wilhelms Werdegang setzt Keller literarisch in Szene, was Schiller in seinen *Ästhetischen Briefen* kunst- und kulturphilosophisch begründet: in der Schönheit die Idee der Humanität zu begreifen und damit die Voraussetzung für einen Übergang vom »Naturstaat« zum »Vernunftstaat« zu schaffen.[55] Schiller formuliert: »Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet. Durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt, und der Sinnenwelt wiedergegeben.«[56] In der Schönheit, die gleichzeitig dem Reich der Sinne und dem der Ideen angehört, soll der betrachtete Gegenstand als Symbol der Bestimmung des Menschen erkannt werden. Dazu ist es notwendig, die Synthese von Stofftrieb und Formtrieb in der »lebenden Ge-

[54] Ebd., S. 384.

[55] Dieter Borchmeyer, Weimarer Klassik, Weinheim 1998, S. 288 und 291.

[56] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke (Nationalausgabe), Bd. XX, Philosophische Schriften, 2. Teil, Weimar 1963, S. 309-412, hier S. 365.

stalt« zu erkennen.[57] Im ästhetischen Zustand wird der Mensch »sowohl physisch als moralisch […] in Freyheit« gesetzt«[58], der physische Mensch kann empfänglich und reif für die Freiheit und Entwicklung seines Geistes werden. Es ist der eigentümlichste Gedanke des großen Essays, den ästhetischen Zustand, in dem allein das möglich ist, als Spiel zu bezeichnen: »[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*«[59]

Schillers kühnes Gedankengebäude errichtet Keller auf Schweizer Boden. Auch Wilhelm »spielt«. Denn in seinen naturkundlichen Studien, in der Betrachtung der Naturschönheit also, erkennt Kellers Held den Stoff als sinnliche Materie und die Form als geistig gestalterisches Prinzip. Während er in der abgestorbenen Natur – in Moosen, Steinen, Rinden beispielsweise – den von Schiller definierten Stofftrieb als das »physische Daseyn« in den »Schranken der Zeit«[60] erfasst, lernt er in der Betrachtung der lebendigen Natur den Formtrieb zu verstehen: die vernünftige Entwicklung und Veränderung als Gesetzmäßigkeit des Lebens*prinzips*.

Wilhelms im Anblick der äußeren Natur gewonnenen Erkenntnisse bilden für ihn einen notwendigen Schritt zu seiner eigenen Entwicklung. Es gilt, seine Beobachtungen der äußeren Natur auf das Individuum zu übertragen. »Natur ist Schönheit, Schönheit Natur«, heißt es schon im Tagebuch des 18jährigen Keller, eine Position, die er zeitlebens beibehalten wird. Doch weit entfernt davon, Apologet einer zivilisationsfremden heilen Naturwelt zu sein, ist für ihn Natur Modell des harmonischen Zusammenspiels von Einzelnem und Allgemeinem und kann daher zur Präfiguration eines demokratischen Gesellschaftslebens dienen.[61]

Bei Schiller heißt es im 12. Brief: »Der zweyte jener Triebe, den ich den *Formtrieb* nennen kann, geht aus von dem absoluten Daseyn des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur, und ist bestrebt, ihn in Freyheit zu setzen […] und bey allem Wechsel des Zustands seine Person zu behaupten«.[62] Auch Wilhelm muss lernen, seine Identität zu finden und in den »Fluthen der Veränderung«[63] zu bewahren. Voraussetzung ist, dass er aus seiner rein sinnlichen Existenz herausfinden und in jenen ästhetischen

[57] Ebd., S. 355.

[58] Ebd., S. 354.

[59] Ebd., S. 359.

[60] Ebd., S. 344.

[61] Jörg E. Zierleyn, Gottfried Keller und das klassische Erbe. Untersuchungen zur Goetherezeption eines Poetischen Realisten, Frankfurt/M. u.a. 1989, S. 134ff.

[62] Ästhetische Erziehung, Anm. 56, S. 345f.

[63] Ebd., S. 343.

Zustand eintreten kann, in dem die Vernunft schon im sinnlichen Empfinden zu herrschen beginnt. Für Schiller setzt das Erlebnis von Freiheit und Form in dem hypothetischen historischen Augenblick ein, in dem die Freude am vollkommenen Schein, die Neigung für Schmuck und schöne Formen sich geltend macht.[64] Keller zeigt dieses Erlebnis in Wilhelms Entdeckung des keltischen Kriegers. Indem er dessen Waffenschmuck an sich nimmt, erklimmt er symbolisch die Stufe zum Mannesalter.

Zwar versetzt Keller nun auch Wilhelm in einen »ästhetischen Zustand«. Der ist im Gegensatz zu Schiller aber keineswegs kunstphilosophisch, sondern realistisch-pragmatisch gedacht. Auch Wilhelm gelingt die eigentliche »Anschauung der Schönheit« in der »lebende[n] Gestalt«.[65] Doch die ist aus Fleisch und Blut: Gritli. Sind bei Schiller, wie Dieter Borchmeyer es formuliert, »die Musen Führerinnen auf dem Weg zum ›Kunstwerk‹ des vernünftigen Gemeinwesens«,[66] holt Keller die Musen vom Olymp herunter und bringt sie nach Seldwyla. Eine von ihnen ist für Wilhelm bestimmt, den Ahnherrn der Schweizer, indes eine ganz besondere Muse: Gritli, das Schweizer Gretchen, die Urfrau. Bezeichnet bei Schiller der Spielbegriff den ästhetischen Zustand, in dem der Mensch in der Betrachtung der lebenden Gestalt eine symbolische Repräsentation seiner Menschheit erfährt,[67] so ist das Spiel bei Keller ganz anders gedacht: als Liebesspiel.

Denn auch zu Gritli dringt die Kunde vom geläuterten Wilhelm. Auch sie hat in der Zwischenzeit durch ihre willentlich herbeigeführte Entscheidung, als alleinstehende Frau zu leben, ihre Selbstständigkeit bewiesen. Und um sicher zu gehen, keinen »verliebten Zeisig«, der sich »in alle Welt vergafft«,[68] sondern einen soliden Mann zu umwerben, stellt sie ihn mit Hilfe ihrer Freundin Ännchen auf die Probe. Verkleidet als wunderschönes Bauernmädchen sucht diese Wilhelm in seinem Rebhäuschen auf und beginnt, ihn zu umgarnen. Wilhelm »war zumute, als wenn da ein gefährlicher Geist durch sein stilles Häuschen wehte und die Frühlingssonne funkelte gar seltsam durch die klaren Fenster und über die schöne Bäuerin her«.[69] Dass es hierbei um ein erotisches Spiel und nicht um ernsthafte Gefühle geht, macht Keller deutlich, indem er zwei Metaphern des sexuell

[64] Ebd., S. 408.

[65] Ebd., S. 355.

[66] Borchmeyer, Anm. 55, S. 288.

[67] Während jedoch Schiller den »Spieltrieb« nur wenigen Begünstigten zubilligt, traut Keller sie einem ganzen Volk zu. Vgl. zur Bedeutung des »Chores der Nation« im *Mythenstein* Adolf Muschg, Gottfried Keller, München 1977, S. 282.

[68] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 423.

[69] Ebd., S. 426.

konnotierten Werbens wiederholt, die schon den Missbrauch der Liebesbriefe einleiteten: Wilhelm kocht gerade Kaffee, als ihn die schöne Frau besucht. Und auch die seltsam funkelnde Frühlingssonne ist dem Leser bekannt: Es waren seltsam sonnige Blicke, die Gritli dem Unterlehrer zuwarf.

Als Ännchen ihr Werben um Wilhelm aus eigenem Interesse wiederholt, wird es dem Einsiedler doch »pricklig im Gemüt« und »schwül« in der Jacke.[70] Es ist das Ergebnis einer Verführungskunst, die Augen, Stimme und reizende Erscheinung in ihre Dienste stellt. Es ist eine »affectirte Anmuth«[71], die sich dort zur Schau stellt. Vorzugsweise die Damenwelt macht sich ihrer schuldig. So jedenfalls belehrt uns Schiller und erklärt missbilligend: »nirgends beleidigt diese mehr, als wo sie der Begierde zur Angel dient«.[72] Doch obwohl Wilhelm sieht, dass »es freilich kein echter und ursprünglicher Blick« ist, den Ännchen ihm zuwirft, »sondern einer aus der Fabrik, ein böhmischer Brillant«, »war er feurig genug, in ihm eine Reihe von Gefühlen und Gedanken zu erwecken, welche sich schnell wie der Blitz aneinander entzündeten«.[73]

Zwei Stimmen streiten nun in Wilhelms Brust. Die eine raunt ihm fortwährend zu: »Man muß am Ende die Weiber nehmen wie die Skorpione, den Stich des einen heilt man mit dem Safte, den man dem anderen ausquetscht. […] Gut ist nur die, so dich küsst.«[74] Die andere Stimme erinnert ihn an Gritli. Sie siegt und lässt Wilhelm der Versuchung würdig widerstehen. Doch eine »erhabene Gesinnung« zu gewinnen, bedeutet Arbeit. Denn der Naturtrieb appelliert an den Willen des Menschen, sich in den Dienst des Begehrens zu stellen. Gleichzeitig ist der moralische Mensch aufgefordert, seinen Willen der Vernunft zu überantworten. Siegt die Vernunft, so handelt der Mensch sittlich, siegt der Trieb, so handelt er sinnlich. Wo aber »blinde Gewalt des Affekts«[75] herrscht und den Menschen herausfordert, ist er gehalten, ausschließlich vernünftig zu handeln. Als »Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft« definiert Schiller »Geistesfreiheit«, und »Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.«[76] Wilhelm gewinnt sie.

Und Gritli? Von allen Frauengestalten Kellers ist sie – wenngleich sie auch stark mit klischeehaften Zügen versehen ist – die anmutigste. »Anmuth ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von

[70] Ebd., S. 430.
[71] Friedrich Schiller, Ueber Anmuth und Würde, in: Schillers Werke, Anm. 56, S. 251-308.
[72] Ebd., S. 307
[73] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 431.
[74] Ebd.
[75] Anmuth und Würde, Anm. 71, S. 292.
[76] Ebd., S. 294.

dem Subjekte selbst hervorgebracht wird«,[77] hilft uns Schiller zu verstehen. Der architektonischen Schönheit als Gesetzgebung der Natur gegenüber steht die Anmut als Freiheit des Menschen in seinem Empfinden und Wollen. Schreibt der Wille dem Körper die Bewegungen vor, nennt Schiller sie willkürlich, geschieht die Bewegung auf Veranlassung einer Empfindung, nennt er sie unwillkürlich oder sympathetisch.[78] Das moralische Wollen ist nicht ausreichend, um Anmut genannt zu werden, sondern allein der moralische Empfindungszustand. Was der Mensch ist, nicht das, was er sein möchte, kann allein aus jener Mimik und jenen Gebärden, die er *nicht* beabsichtigt, geschlossen werden: »Der plastischen Natur gehört an solchen Formen nur das *Generische*, die ganze *Individualität* der Ausführung aber der Person an; daher sagt man richtig, daß an einer solchen Gestalt alles Seele sei.«[79] Keller zeigt Gritlis Anmut (bis zum Überdruss des Lesers) in einer Fülle ihrer Körpergesten und Haltungen: Anmutig sitzt sie am Spinnrad, anmutig schläft sie ein, als Störteler törichtes Geschwätz von sich gibt, anmutig ist sie in ihrem »allerliebsten Zorn«,[80] als sie erkennt, Medium eines dummen Briefwechsels geworden zu sein. Und anmutig ist Gritli, als sie nach Ablauf des Jahres Wilhelm wiedertrifft: »Gritli hatte ihren Hut abgelegt und zeigte plötzlich statt der Locken, die dem Schulmeister sonst in die Augen gestochen, ein glänzend glattgekämmtes Haar, einen schlichten runden Kopf. Das verblüffte und verblendete ihn gänzlich, denn durch die ungewohnte Veränderung erschien sie ihm schöner denn je. Auch war sie außerordentlich fein und anmutig gekleidet […]. Nichts einzelnes fiel auf und doch machte alles einen angenehmen Eindruck, der sich wieder der Herrschaft des schlichten blühenden Kopfes durchaus unterordnete. Diese Frau war in ihren Kleidern und bei sich selbst zu Hause, und wer da einkehrte, befand sich in keiner Marktbude.«[81]

Ist bei Schiller bereits die äußere Naturschönheit der sinnliche Ausdruck des Vernunftbegriffs, so dürfen sich in der Bildung des Menschen Moral und Sinnlichkeit nicht ausschließen: »Es erweckt mir kein gutes Vorurtheil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral abzuhören; vielmehr achtet man ihn hoch, wenn er sich demselben, ohne Gefahr, mißgeleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut. Denn das beweist, daß beyde Principien in ihm sich schon in der-

[77] Ebd., S. 255.
[78] Ebd., S. 266.
[79] Ebd., S. 274.
[80] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 404.
[81] Ebd., S. 434.

jenigen Übereinstimmung befinden, welche das Siegel der vollendeten Menschheit, und dasjenige ist, was man unter einer *schönen Seele* versteht.«[82] Diese schöne Seele findet man Schiller zufolge eher beim weiblichen Geschlecht. Das habe einen Grund in der leichteren Anatomie des Körperbaus, der anmutige Bewegungen eher gestatte als der schwerfällige Körperbau des Mannes, das habe einen anderen Grund jedoch auch im weiblichen Geschlechtscharakter. Der erhebe sich zwar selten zur höchsten Idee sittlicher Reinheit, wenn der Trieb durch den Willen beherrscht sein müsse, aber das Weib habe in seiner Unvollkommenheit dennoch ein fast genetisch bedingtes Glück: »Weil nun die Sittlichkeit des Weibes gewöhnlich auf Seiten der Neigung ist, so wird es sich in der Erscheinung eben so ausnehmen, als wenn die Neigung auf Seiten der Sittlichkeit wäre.«[83]

Auch Gritlis Neigung konkurriert nicht mit der erforderlichen Sittlichkeit. Ihr Angebot, Wilhelm für immer angehören zu wollen, vermittelt sie mit »prächtiger Röte«: »Zugleich reichte sie beide Hände hin und schlug die Augen zu ihm auf. Es war kein so blitzender Blick, wie sie ihm einst über die Hecke zugeworfen, aber doch viel tiefer und klarer.«[84] Mit so viel Anmut ausgestattet, darf Gritli den unbedarften Wilhelm sogar das Küssen lehren – bis er es kann. Der so beglückte ehelicht eine Frau, die in »gesegneter Anmut sich immer gleich blieb«.[85] Ihre Tugend, die wunderbar ergänzt ist durch ihren äußeren Liebreiz, wird in der Novelle zudem bereichert um eine frühkapitalistische Zugabe, die in Kellers Werken nie zum Glück fehlen darf: um ein artiges Vermögen.

Und das genau ist der Moment, in dem Keller aus dem Schatten Schillers heraustritt. Denn die Frage, was eigentlich den Funken der ästhetischen Erziehung zünden soll, vermag Keller nach dem Besuch der Heidelberger Universität zu beantworten, die Liebe. An die Stelle Schillers nämlich tritt Feuerbach, dessen Vorlesungen Keller 1849 hört. Für Feuerbach ist allein die Liebe Medium einer im Angesicht der Endlichkeit des Lebens möglichen Sinngebung und Gestaltung der Diesseitigkeit. In der »beziehungsreichen, erfüllten Einheit von Ich und Du«[86] zeigt sich nach Feuerbach das Grundelement menschlicher Existenz. Erst in der Beziehung zum Du entwickelt sich der Mensch zum sozialen Wesen, das wiederum die Voraussetzung ist für eine Gesellschaft, auf deren Pfeilern sich ein humanitärer Staat begründen lässt: »Alle Handlungen des Menschen lassen

[82] Anmuth und Würde, Anm. 71, S. 287.
[83] Ebd., S. 289.
[84] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 435.
[85] Ebd., S. 436f.
[86] Ludwig Feuerbach, Das Wesen des Christentums, hrsg. v. Karl Löwith, Stuttgart 1971, S. 80.

sich aus Liebe ableiten, in allen läßt sie sich finden und erkennen. Sein ist beziehungsreiche Fülle, inhaltsvolle Verbindung, der unerschöpfliche Schooss der mannigfaltigsten Zusammenhänge; was ist, ist notwendig mit Anderem, in Anderem, für Anderes. Sein ist Gemeinschaft; [...].«[87] Dass »das Individuum Staat« werden müsse als Grundlage eines idealen Gemeinschaftswesens, entspricht indessen auch der Position Schillers,[88] allein die Liebe vermag bei Keller diesen Prozess zu initiieren.

Kellers lebenslange Skepsis gegenüber den Bildungsinstitutionen des Staates und der Familie zeigt sich am potentiellen Bildungsprozess des Einzelnen. Im Gegensatz zum Grünen Heinrich sind Wilhelms »individuelle Verhältnisse«[89] so angelegt, dass er die vorgeschriebene Bahn verlassen und noch einmal neu beginnen kann. Er zeigt, dass »der Mensch selbst der Gegenstand seiner Anlagen ist«, und erfüllt als Individuum *und* Gesellschaftswesen jene Option, die der Grüne Heinrich nicht nutzen konnte. In Wilhelms und Gritlis Geschichte demonstriert Keller sein zeitgemäßes Literaturverständnis. Demnach obliegt dem Schriftsteller, »das reine Gefühl des Menschlichen [zu zeigen], das mit der Persönlichkeit oder individuellen Erfahrung ausgestattet, unter konkretes Menschtum (das vaterländische) tritt oder treten und nach den Gesetzen des Wahren und Einfachen wirken will«.[90]

Wie sehr Keller den Grundgedanken des *Tell* erfasst hat, zeigen Schillers eigene Äußerungen. Nicht um Rekonstruktion des Historischen sei es ihm gegangen, sondern um eine Überführung des Stoffes ins »poetische«[91] und eine dramatische Konstruktion zu bilden, die ahistorisch, gleichwohl nicht unhistorisch zu nennen sei, die topographisch fixiert sei, gleichwohl »eine ganze Welt«[92] repräsentierte. Die Vereinnahmung des historischen Freiheitskämpfers durch die Schweizer nimmt Keller mit der Geschichte *seines* Wilhelm zurück, indem er Wilhelms Geschichte sowohl in der Sphäre eines Wunschmärchens verankerte als auch an den Geist der Geschichte bindet.[93] Schillers Held trägt die Züge eines idealisierten Freiheitskämpfers und antiken Heros.[94] Seine Handlungen gehen zunächst aus seiner indivi-

[87] Ebd., S. 58.

[88] Borchmeyer, Anm. 55, S. 292.

[89] Laufhütte, Anm. 2, S. 348ff.

[90] An Hettner am 5. Januar 1854, GB, Bd. I, S. 382.

[91] Brief an Körner vom 9.9.1803, in: Schillers Briefe, Bd. 6, hrsg. v. Fritz Jonas, Stuttgart 1895, S. 415.

[92] Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, hrsg. v. Paul Stapf, Berlin u.a. 1960, S. 379.

[93] Gert Ueding, Friedrich Schiller, München 1990, S. 131.

[94] Dieter Borchmeyer, Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition, München 1973, S. 178ff.

duellen Geschichte hervor und zeigen keinen Gemeinschaftsgeist. Tells Stellung zum Volk will Schiller so verstanden wissen: »So […] steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluß mit der öffentlichen Sache zusammengreift.«[95] An der isolierten Stellung des Tell als jenem Helden, den das Volk feiert, ändert das nichts. Anders Kellers Wilhelm: Er ist kein Held, sondern Mitmensch.

Ziel der Bildung des Individuums ist, dass der so gereifte »ganze Mann« nach Kellers Verständnis in Wechselwirkung mit der demokratischen Öffentlichkeit tritt[96]: ein Ziel, das Wilhelm erreicht, indem er »ein angesehener und wohlberatener Mann«[97] wird, seine Verdienste in seinen Kindern potenziert und dem »Orte zum Ansehen«[98] verhilft. Seine Entwicklung vollzieht sich in vier Schritten: als Individuum, als Liebender, als pater familias und schließlich als Mitglied des demokratischen Staatswesens.[99] Die gesellschaftliche Qualität gründet damit auf dem persönlichen Charakter, der eine Leistung erbringt und dafür nicht nur von der Gemeinschaft mit Anerkennung belohnt wird, sondern dessen strahlende Liquidität wiederum der Gemeinschaft Glanz verleiht. Während der *Grüne Heinrich* »an der objektiven Verbindlichkeit seines selbstverschuldeten Unglücks« festhält,[100] erzählen die *Mißbrauchten Liebesbriefe* von der Möglichkeit der sinngebenden Einheit des Menschen mit seiner sozialen Umwelt. Die Ökonomie der Leidenschaft, wie sie Wilhelm und Gritli vorleben, findet ein Pendant in ihrer wirtschaftlichen Situation: Das rechte Maß führt zum Erfolg. Dabei wird an der bürgerlichen Rollenverteilung festgehalten; an der Erwerbstätigkeit des Mannes »im Leben draußen« – gleichwohl es bei Keller nicht feindlich ist[101] – wird ebenso wenig gezweifelt wie an der notwendigen häuslichen Unterstützung durch die Frau. Aufgehoben scheint es nur in jenen Momenten, in denen die Anmut über die Würde den Sieg davontragen darf: »Wenn ein Schatten des Unmuts über ihren Mann kam oder ein kleiner Streit entstand, so entrollte sie ihre Locken, und wenn de-

[95] Brief an Ifflan vom 5. 12. 1803, in: Schillers Briefe, Bd. 7, S. 98.

[96] Vgl. zum »didaktischen« Literaturverständnis Kellers Heinrich Richartz, Literatur als Gesellschaftskritik. Darstellungsweise und politisch-didaktische Intention in Gottfried Kellers Erzählkunst, Bonn 1975, S. 7ff.

[97] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 436.

[98] Ebd., S. 437.

[99] Vgl. zur demokratischen Position Kellers als Politiker Muschg, Anm. 67, S. 253ff.

[100] Ebd., S. 154.

[101] Ebd., S. 145.

ren Macht nicht mehr vorhalten wollte, so strich sie dieselben wieder hinter die Ohren, worauf Wilhelm aufs neue geschlagen war.«[102]

In der Läuterungsgeschichte verfügt der Erzähler über jene dichterische Anschauung, die sich »gläubig und sehnsuchtsvoll auf das Hörensagen beruft«[103], die Wirklichkeit überbietet und zum Ideal erhebt. Der Kunst ist zwar nach Kellers Verständnis verboten, ahnungslos zu sein, sie hat Position zu beziehen und einen gesellschaftlichen Auftrag zu erfüllen, indem sie ein historisch angepasstes Humanitätsverständnis in ihrer Dichtung verankert: »Die Kunst-Arbeit bleibt als pointiert menschliche der sozialen, oder um es eher in Kellers Sinn zu sagen: der mitbürgerlichen Leistung verpflichtet und verwandt.«[104] Dennoch bleibt dieses Humanitätsverständnis nur ein *Entwurf* für ein ideales Lebenskonzept, das, mit der konkreten Lebenswirklichkeit konfrontiert, überprüft und auf Alltagstauglichkeit hin untersucht werden muss. Darin liegt die eigentliche zeitgemäße Poetik Gottfried Kellers begründet. Seine Werke, die zu Recht in dem Ruf stehen, über die meisten Sonnenscheinstunden in der deutschen Literatur zu verfügen, begnügen sich nicht mit der literarischen Inszenierung einer Idealvorstellung. Auch *Die Mißbrauchten Liebesbriefe* implizieren die Möglichkeit zu scheitern und sich eingestehen zu müssen, die Wirklichkeit könnte am Ende den Sieg über die Kunst davontragen. So entscheidet nur ein Augenblick darüber, ob die Liebenden sich finden oder für immer aneinander vorbeigehen.[105] Keller leugnet nicht, dass seine erzählte Welt nur scheinbar im Tatsächlichen beheimatet ist. Das gilt auch für den Erzähler, der zu erkennen gibt, alles auf einen Sinn hin zu erzählen, und spielerisch seine Furcht durchscheinen lässt, dass es kein glückliches Ende nehmen könnte.

*Romeo und Julia auf dem Dorfe*, die illusionsloseste Novelle Kellers, scheint die Furcht als gerechtfertigt zu bestätigen. Nicht die Individuen bilden die Gemeinschaft, sondern die Gesellschaft zerstört die Subjekte. Aufgehoben ist diese Erkenntnis dennoch in der »Reichsunmittelbarkeit der Poesie«, die die »wahre Geschichte« aufhebt in einem bildhaften Erzählen, das nicht die Faktizität sanktioniert, sondern wiederum das Ideal vor negativer Folie aufscheinen lässt.

[102] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 437.
[103] Am Mythenstein, Anm. 44, S. 175.
[104] Muschg, Anm. 67, S. 91.
[105] »Auf der Waagschale des Sich-Findens und Sich-Verfehlens hat im letzten Augenblick das unwägbare Gewicht innerer Verbundenheit den Ausschlag gegeben.« Sautermeister, Anm. 12, S. 347.

In der Darstellung des Gegenwärtigen die in ihm enthaltenen Keime der Zukunft künstlerisch so zu verstärken und zu verschönern, dass »die Leute glauben können, ja, so seien sie und so gehe es zu«,[106] hat Keller zu seinem ersten Anliegen gemacht. Der zeitgemäße Künstler ist nicht mehr ein prophetischer Seher, sondern Mitwirkender, distanzierter Beobachter und Erzieher zugleich. Kein Dichterfürst sondern Volksdichter. In den *Mißbrauchten Liebesbriefen* ist auch diese Botschaft versteckt und vermittelt durch die heimliche Hauptfigur beider Novellenteile, Gritli.[107] Sie erscheint im Verlauf der Novelle in unterschiedlichen literarischen Perspektiven, die jeweils ein spezifisches Dichtungsverständnis spiegeln. Zunächst sehen wir sie, wie Schiller sie als Ideal beschrieben hat: »anmutig [...] in ihrem Häubchen am Spinnrädchen [sitzend], mit rosigem Munde, stillbewegtem Busen und zierlichem Fuße«.[108] Fataler könnte ein Missgriff nicht sein, als diese Frau zum »Muschen« eines albernen Briefwechsels zu machen. In ihrer Not wird Gritli ein einziges Mal selbst zur Muse, als sie das im Briefwechsel erstarrte Leben mit der Erzählung von jenem armen Bauern wiederbelebt, der hungrig dem Festessen des reichen Bauern zusieht, und, während die anderen speisen, die Parabel vom dreizehnten Schweinchen erzählt, das in Anbetracht seiner zwölf Geschwister vom Festschmaus ausgeschlossen bleibt und sich mit der Rolle des Zuschauers begnügen muss. Des armen Bauern Erzählkunst führt dazu, dass er zu Tische geladen wird, und Gritli bittet ihren Mann, für die Veröffentlichung dieser Erzählung in einem Unterhaltungsblatt zu sorgen, um mit dem Ertrag die Not des armen Bauern dauerhaft zu lindern.

Gritlis volkstümliche Erzählung ist Erinnerung an jenes kunstvolle lehrhafte Erzählen, das dem alltäglichen Leben und der Erfahrung entnommen ist. Es ist eine Mahnung an den Sinn und Zweck der Poetisierung als sinnlich-ästhetisches Erkenntnismittel von Welt. Diese Erkenntnis kann in die eigene Lebenswelt zurückgeführt werden, sie macht den Leser klüger und – so die lebenslange Sehnsucht Kellers – den Poeten satt. Die leibhaftige Muse Gottfried Kellers ist eigentlich eine unliterarische Frauengestalt. Gritli hat sich der Lebenskunst zugewandt.

Beide Teile der Novelle sind als Versuch zu lesen, für die zeitgenössische Dichtung neue »Kunstregeln« zu entwerfen. In zweifacher Hinsicht klärt Keller sein künstlerisches Selbstverständnis. Erstens vollzieht er in den *Mißbrauchten Liebesbriefen*, wie Viktor Žmegač feststellt, »eine beliebte

[106] An Berthold Auerbach am 25.6.1860, in: GB, Bd. III, S. 195.

[107] Vgl. auch Pörnbacher, Anm. 40, S. 91: »Gritli ist die einzige Person der Erzählung, die sich nicht zu verändern braucht; ihr Wesen kann sich nur vertiefen.«

[108] Liebesbriefe, Anm. 7, S. 373.

Form literarischer Grenzbereinigung«[109] und distanziert sich von den nach 1848 den Literaturmarkt überschwemmenden »Schreiberlingen«. Und zweitens konzipiert er eine »zeitgemäße« Poetik, indem er in Anlehnung an Schillers theoretische Schriften, namentlich *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über Anmut und Würde* das eingangs erwähnte »Streben nach Humanität« an den »Gegebenheiten der eigenen Zeit« ausrichtet. Dennoch versteht sich der Dichter der Gegenwart Keller zufolge in seinem Streben nach Humanität nicht als weiterer Stern im Gefolge der Klassiker, sondern als kritischer Beobachter, der um die gesellschaftliche Wirklichkeit in ihren defizienten Aspekten weiß und seine Skepsis gegenüber einer möglichen Aussöhnung von Ideal und Realität nicht verbirgt – gleichwohl er die Hoffnung darauf nicht aufgibt.[110]

[109] Viktor Žmegač, Der Europäische Roman. Geschichte seiner Poetik, Tübingen 1990, S. 175.

[110] Insofern ist Kaiser zuzustimmen, wenn er Kellers Dichtung attestiert, das »höchste Leben« sei für ihn »gedichtetes Leben« und daher immer Utopie. Gerhard Kaiser, Gottfried Keller, München 1985, S. 80f.

THORSTEN VALK

# DIE GEBURT DER ZWÖLFTONTECHNIK AUS DEM GEIST DER SPÄTROMANTIK

## Musikästhetik als Kulturkritik in Werfels *Verdi*-Roman

Im Jahre 1929 erscheint der renommierte schwedische Buchkatalog *Utländska Böcker* mit einem Vorwort von Thomas Mann, der als frisch gekürter Träger des Literaturnobelpreises dem skandinavischen Lesepublikum zwölf deutschsprachige Gegenwartsautoren näherzubringen versucht. Die Reihe der konzisen Künstlerporträts beginnt mit Alfred Döblin, wendet sich anschließend Jakob Wassermann zu und hebt neben weiteren angesehenen Schriftstellern der Zeit auch Franz Werfel sowie dessen Verdi-Roman hervor. »Ich weiß nicht«, schreibt Thomas Mann, »ob Franz Werfels Verdi-Roman im Norden hinlänglich bekannt geworden ist. In Deutschland hat er tiefe Wirkung geübt, und ich persönlich bekenne, daß wenige Bücher der letzten Jahre mich so gefesselt haben, wie dieses durch seine kunstvoll-leidenschaftliche Gegenüberstellung südlichen und nordischen Kunstgeistes«.[1] Die anerkennenden Worte, die Thomas Mann 1929 für Werfels Roman findet, entspringen nicht allein der Absicht, ein im deutschsprachigen Raum erfolgreiches Buch auch dem schwedischen Publikum bekannt zu machen; sie zeugen darüber hinaus von einer persönlichen Wertschätzung, die sich noch 1945 in dem einfühlsamen Nachruf auf den verstorbenen Dichterkollegen artikuliert. Werfels *Verdi*, erklärt Thomas Mann, sei ein »durch Kunstwissen und Künstlerpsychologie unbändig interessanter Roman europäischer Kultur-Dialektik«.[2]

Es entspricht einer gewissen literaturgeschichtlichen Logik, daß ausgerechnet Thomas Mann die um den Opernkomponisten Giuseppe Verdi zentrierte Künstlergeschichte mehrfach überschwenglich lobt. Immerhin handelt es sich bei Werfels Komponistenporträt um einen anspruchsvollen

[1] Thomas Mann, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. 10, Reden und Aufsätze, Frankfurt/M. 1990, S. 724.
[2] Ebd., S. 500f.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-014 

musikologischen Roman, der in vielerlei Hinsicht auf den *Doktor Faustus* vorausweist und dessen Reflexionen zur modernen Tonkunst vorwegnimmt. Insbesondere der junge deutsche Komponist Mathias Fischböck, der mit Verdi wiederholt zusammentrifft, antizipiert zahlreiche programmatische Aussagen des dämonisch inspirierten Tonsetzers Adrian Leverkühn, will er doch wie dieser die Musiktradition des 19. Jahrhunderts mit Hilfe der von Arnold Schönberg und Josef Matthias Hauer zeitgleich entwickelten Dodekaphonie überwinden. Werfels *Verdi*, der im Gegensatz zu Manns *Doktor Faustus* von der Literaturwissenschaft bislang weitgehend ignoriert worden ist, wirft bereits zwanzig Jahre vor dem bedeutendsten musikologischen Roman des 20. Jahrhunderts zentrale Fragen auf, die sowohl den Übergang von der tonalen zur atonalen Tonkunst wie auch die Entwicklung der Zwölftontechnik betreffen.[3]

Im Mittelpunkt des 1924 bei Paul von Zsolnay verlegten Romans steht der italienische Opernkomponist Giuseppe Verdi, der – so will es Werfels Fiktion – im Dezember 1882 nach Venedig aufbricht und sich für etwa zwei Monate in der Lagunenstadt aufhält, um mit seinem deutschen Antipoden Richard Wagner zusammenzutreffen. Mehrfach ergibt sich die Möglichkeit zu einem Meinungsaustausch, doch jedes Mal schreckt Verdi in letzter Sekunde vor einer Begegnung mit dem deutschen Gegenspieler zurück. Als der Maestro nach dem Ende des venezianischen Karnevals endlich die erforderliche Entschlußkraft aufbringt, um Wagner im Palazzo Vendramin persönlich aufzusuchen, kommt er zu spät. Der Komponist des *Tristan* ist wenige Stunden zuvor gestorben. Werfel bindet das Handlungsgeschehen des Romans über weite Strecken an Verdis individuelle Erlebnisperspektive, so daß sich das Bild des deutschen Musikdramatikers nur selten aus dem Wahrnehmungshorizont seines italienischen Konkurrenten herauslösen läßt. Die Ressentiments, die Verdi seinem Widersacher zumindest an-

[3] Die Forschungsliteratur zu Werfels Verdi-Roman läßt sich bislang an zwei Händen abzählen. Sie umfaßt, von einer kundigen Dissertation abgesehen, lediglich vordergründige Aufsätze, die den Gehalt des Romans weder unter literatur- noch unter musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten erschließen. Die Aufsätze finden sich überwiegend im ersten Band des Jahrbuches der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft aus dem Jahre 1996. Die Dissertation, die bislang als einzige Studie zentrale Aspekte des *Verdi*-Romans erfaßt hat, stammt von Hendrikje Mautner, Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche ›Verdi-Renaissance‹, Schliengen 2000. Ein aufschlußreicher, allerdings nur einige übergeordnete Fragestellungen aufgreifender Forschungsbeitrag ist ferner von Dieter Borchmeyer vorgelegt worden: Verdi contra Wagner. Franz Werfels ›Roman der Oper‹, in: Gabriele Brandstetter (Hrsg.), Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur, Bern, Stuttgart 1995, S. 125-142. Der Komponist Mathias Fischböck, der als fiktiver Repräsentant der Zwölftontechnik im Zentrum der folgenden Analyse steht, wird allein von Hendrikje Mautner in einem knappen und vor allem die entstehungsgeschichtlichen Hintergründe ausleuchtenden Unterkapitel berücksichtigt.

fangs entgegenbringt, beruhen nicht primär auf persönlichen Kränkungen und uneingestandenen Eitelkeiten, sondern resultieren vor allem aus unüberwindbaren Differenzen in der Frage nach den vorrangigen Aufgaben und Absichten der Tonkunst. Werfel geht es in seinem Roman keineswegs nur um zwei außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeiten, deren Kompositionen die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts nachhaltig bestimmt haben. Sein Interesse gilt in erster Linie musikästhetischen und musiktheoretischen Fragen, die sich freilich an dem künstlerischen Gegensatz zwischen Verdi und Wagner paradigmatisch entfalten lassen. Die beiden Opernkomponisten vergegenwärtigen für Werfel jene von Thomas Mann wiederholt exponierte »europäische Kultur-Dialektik«: Während der Schöpfer der *Traviata* einen italienischen Sensualismus verkörpert, der sich dem Primat der Stimme verpflichtet weiß und die geradlinige Bewegung homophon gestützter Melodien zum höchsten Ziel kompositorischen Schaffens erklärt, repräsentiert der Begründer des Musikdramas einen spezifisch deutschen Idealismus, der von komplexer Stimmenverschränkung getragen wird und weitgehend symphonisch konzipiert ist. Steht Verdi für ein demokratisches Kunstverständnis und eine gefühlssozialistische Volksverbundenheit, so kultiviert Wagner einen elitären Kunstaristokratismus, der seinerseits auf Ideologeme der romantischen Musikauffassung rekurriert.

Mit dem Tonkünstler Mathias Fischböck betritt ein dritter, erst 26 Jahre alter Komponist die Bühne des Romans. Im Gegensatz zu fast allen anderen Nebenfiguren, die sich entweder dem Einflußbereich Verdis zuordnen lassen oder aber dem Kreis um Wagner angehören, behauptet Fischböck eine eigenständige musikästhetische Position. Als aufsässiger Neutöner verficht er die Grundsätze der Zwölftontechnik, die sich nach einer Phase der frühen und noch weitgehend freien Atonalität um 1920 etabliert. Mit Fischböcks ausgefallenen Kompositionen inskribiert Werfel seinem Roman eine musikhistorische Entwicklung, die zum Zeitpunkt des Handlungsgeschehens noch in ferner Zukunft liegt. Der Tonkünstler aus der mitteldeutschen Provinz erweist sich somit als ein zu früh geborener Avantgardist, dessen Kompositionen eine Perspektive auf die musikalische Entwicklung *nach* Verdi und Wagner eröffnen. Als Fischböcks Vorbild läßt sich der 1883 geborene Tonkünstler Josef Matthias Hauer identifizieren, dessen musikalische Werke heute kaum mehr aufgeführt werden. Daß Hauer gleichwohl nicht völlig in Vergessenheit geraten ist, verdankt er einem erbitterten Prioritätenstreit mit Arnold Schönberg um die geistige Urheberschaft der Zwölftontechnik.[4]

[4] Zur Vorbildfunktion von Josef Matthias Hauer siehe: Peter Stephan Jungk, Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte, Frankfurt/M. 2001, S. 148. Ferner Hendrikje Mautner, Aus Kitsch wird Kunst, Anm. 3, S. 177-179. Mautner, die den umfangreichen Werfel-Nachlaß mit großer

Werfels Verdi-Roman differenziert im Hinblick auf Fischböcks Kompositionspraxis nicht immer konsequent zwischen der bereits um 1900 aufkommenden Atonalität und der erst zwanzig Jahre später entwickelten Dodekaphonie, die nach dem Zerfall des tonalen Ordnungssystems ein neues, auf der sogenannten Reihentechnik basierendes Regelwerk formuliert. Was unter kompositionstechnischen Gesichtspunkten ausschließlich die Dodekaphonie kennzeichnet, attestiert Werfels Roman gelegentlich auch dem Gesamtbereich der atonalen Tonkunst.[5] Trotz dieser punktuellen Generalisierungen geht aus Fischböcks programmatischen Äußerungen hervor, daß er sich als Anwalt einer spezifisch dodekaphonen Kompositionspraxis versteht und in seinen Werken nicht bloß die traditionelle Tonalität aufgibt. Wenn der deutsche Neutöner in einer um musikgeschichtliche Fragen kreisenden Auseinandersetzung apodiktisch verkündet, er werde die Tonkunst auf ein völlig neues Fundament stellen, so exponiert er bereits mit dieser Absichtserklärung seine innere Distanz zur freien Atonalität der Jahrhundertwende, die sich zwar zur Emanzipation der Dissonanz bekennt, allerdings noch auf keinem strikt reglementierten Organisationsmodell beruht, wie es Hauer und Schönberg mit ihrer nach

Sorgfalt gesichtet hat, führt mehrere Passagen aus persönlichen Briefen Werfels an, die Hauers Vorbildfunktion zweifelsfrei belegen. Unter anderem zitiert sie einen undatierten Brief Werfels an seine Frau, in dem diese gebeten wird, zur Korrektur der Fischböck-Szenen Hauers Schrift *Deutung des atonalen Melos* nach Breitenstein zu schicken (S. 178). Die von Alma Mahler wiederholt genährten Spekulationen, daß Ernst Krenek, der zeitweilige Ehemann ihrer Tochter, das Vorbild für Fischböck abgegeben habe, lassen sich somit eingrenzen: Krenek, der im Sommer 1923 mehrere Wochen mit Werfel in Breitenstein auf dem Semmering verbrachte, hat Fischböck in erster Linie seine Charaktereigenschaften vererbt. Wie weit die Übereinstimmungen zwischen Hauer und Fischböck unter musikästhetischen Gesichtspunkten reichen, zeigt sich vor allem bei der Lektüre von Hauers Abhandlungen *Vom Wesen des Musikalischen* (1920) sowie *Deutung des atonalen Melos* (1923). Das zuletzt genannte Werk entstand in jenem Jahr, in dem Werfel an seinem Roman arbeitete. Werfel ist mit Hauer während der frühen zwanziger Jahre auch persönlich in Kontakt gekommen. Siehe hierzu Joan Allen Smith, Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait, New York, London 1986, S. 203. Im Gespräch mit Smith erklärt Felix Greissle, ein Schüler Schönbergs: »There's a novel by Werfel, *Verdi*, and in there [...] comes a German composer who befriends Verdi, and this is a portrait of Hauer – an excellent portrait of Hauer. I was there when Hauer was invited by Mrs. Mahler, who was married to Werfel at that time, and Hauer [...] started immediately talking about twelve tone and he never stopped. He wore everybody out. And Werfel was there and he listened«. Hauers Musikästhetik skizziert der Aufsatz von Volker Kalisch, Der unbekannte Bekannte. Der Komponist Josef Matthias Hauer, in: Neue Zeitschrift für Musik 149, H. 3, 1988, S. 10-16. Siehe ferner Rudolf Stephan, Über Josef Matthias Hauer, in: Archiv für Musikwissenschaft 18, 1961, S. 265-293.

[5] Zur musikwissenschaftlichen Differenzierung zwischen freier Atonalität und Zwölftontechnik siehe Carl Dahlhaus, Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch, Mainz, London 1978.

1920 entwickelten Reihentechnik etablieren. Ein zweites zentrales Indiz für Fischböcks Orientierung an dodekaphonen Kompositionsprinzipien bietet sein Bekenntnis zu einer streng rationalen Polyphonie, die sowohl gegen die frei fluktuierenden Klangcollagen des französischen Impressionismus opponiert als auch die atonalen und einer extremen Ausdruckssteigerung verpflichteten Orchesterminiaturen der Jahrhundertwende hinter sich läßt. Wie Hauer und Schönberg will Fischböck mit seinen dodekaphonen Kompositionen an die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts anknüpfen. So problematisch dieser Rekurs unter musikgeschichtlichen Gesichtspunkten auch ist, so klar manifestiert sich in ihm die Absicht, inmitten einer noch vom Geist der Spätromantik geprägten Kulturepoche die eigene, auf Logizität und mathematisches Kalkül gegründete Kompositionspraxis historisch abzusichern.[6] Mit seinem Bekenntnis zur Konstruktivität und strengen Regelhaftigkeit der Zwölftontechnik verknüpft Fischböck den ehrgeizigen Anspruch, jene Korrespondenz zwischen akustischer und kosmischer Ordnung wieder herzustellen, die auch Hauer sowie Schönberg mehrfach beschworen haben und die von Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* rückblickend bestätigt worden ist.[7]

Fischböck bezeichnet die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts als kontinuierlichen Verfallsprozeß und propagiert angesichts des sukzessiven Niedergangs eine Erneuerung der Kunst aus dem Geist der spätmittelalterlichen Vokalpolyphonie. Von einem messianischen Sendungsbewußtsein erfüllt, erklärt er entschieden: »Ich werde die Musik auf eine neue und reine Grundlage stellen« (We, S. 223).[8] Die musikhistorische Bedeutung, die sich Fischböck selber zuspricht, steht in scharfem Kontrast zu seiner von finanzieller Bedrängnis und sozialer Unsicherheit geprägten Lebenssituation. Fischböck, der mit seiner Familie ein ärmliches Quartier in Venedig bewohnt, ist im mitteldeutschen Bitterfeld als Sohn eines protestantischen Kirchenorganisten zur Welt gekommen und schon als junger Mann ins freiwillige Exil nach Italien gegangen, um den philiströsen Zumutungen

[6] Analoge Tendenzen verraten Leverkühns programmatische Äußerungen im *Doktor Faustus*. Siehe hierzu Carl Dahlhaus, Fiktive Zwölftonmusik, in: Musica 37, 1983, S. 245-252, vor allem S. 249.

[7] Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 12, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M. 1975, S. 67.

[8] Franz Werfel, Verdi. Roman der Oper, Frankfurt/M. 1991. Diese Ausgabe, die der folgenden Analyse zugrunde liegt, enthält die von Werfel 1930 überarbeitete Fassung des Verdi-Romans. Im Vergleich zur Erstfassung wird Fischböcks Charakter hier zwar positiver dargestellt, die musikästhetische Auseinandersetzung zwischen dem jungen Deutschen und Verdi bleibt davon allerdings unberührt. Zitate aus Werfels Roman werden im weiteren Verlauf der Untersuchung direkt im fortlaufenden Text über die Angabe der Seitenzahl in Kombination mit der Sigle ›We‹ nachgewiesen.

seines sozialen Umfeldes zu entfliehen. Die Lagunenstadt mit ihrer urbanen Weltläufigkeit dient dem Komponisten, der aus seiner Verachtung für alles Deutsche keinen Hehl macht, als gesellschaftlicher und kultureller Rückzugsort: Hier glaubt er seine musikhistorische Mission erfüllen zu können. Wenngleich Fischböck im venezianischen Exil seine kleinbürgerliche Herkunft vergessen will, kann er die mentalen Prägungen seiner deutschen Heimat nicht abschütteln. Besonders markant zeigt sich dies am Interieur seiner Wohnung, die mit ihrer Tendenz zum »Fensterbrett-Blumenhaften« inmitten der Lagunenstadt eine Enklave deutscher Alltagskultur bildet (We, S. 343). Fischböcks bescheidene Unterkunft hat »nichts Italienisches, nichts Weltläufiges, sondern etwas Kleinstadtsauberes, Kleinstadtenges« (We, S. 246). Bereits an den Einrichtungsgegenständen läßt sich das lebensgeschichtliche und künstlerische Dilemma des jungen Komponisten ablesen: Obwohl er sich seiner Heimat entzieht und alles Deutsche mit Verachtung straft, bleibt er der Kultur seines Herkunftslandes zutiefst verbunden; obgleich er in einem Gespräch mit Verdi die deutsche Musikgeschichte von Beethoven bis Wagner als kontinuierlichen Verfallsprozeß diskreditiert, kann er sich ihrer Übermacht nicht entziehen. Trotz seines Hasses auf die eigene Nation und die eigene Kultur bleibt er »durch und durch ein Deutscher« (We, S. 249).

Neben dem Interieur der Fischböckschen Wohnung verraten auch die Gesichtszüge des jungen Komponisten seine kleinstädtisch-mitteldeutsche Herkunft. Auf den ersten Blick scheint Fischböck dem Seitenflügel eines spätmittelalterlichen Altarretabels entstiegen zu sein. Seine Augen und sein Mund erinnern an eine »altertümliche Mönchsmaske« (We, S. 238). Entscheidend für Fischböcks Physiognomie ist freilich die vom Erzähler mit Nachdruck hervorgehobene Opposition zwischen seiner oberen und unteren Gesichtshälfte: »Dieser Kopf zerfiel in zwei vollkommen getrennte Wesenheiten, die auseinanderstrebten, die Harmonie nicht wollten: Der obere Teil, die wunderbar herrschende, scharf abgedachte Stirn und die Augen eines bedeutenden Menschen. Die untere Partie, Mund und Kinn, eng zusammengedrängt, mißachtet, unfroh, als stünde sie der Entwicklung der Stirne im Weg. Hier gab es nur Kampf und keinen Ausgleich« (We, S. 214). Fischböcks Gesichtszüge verdeutlichen, noch bevor es zum musikästhetischen Meinungsstreit mit Verdi kommt, in welche Tradition der junge Komponist einzuordnen ist. Er verkörpert, der kulturgeographischen Dialektik des gesamten Romangefüges entsprechend, die rationale und geistzentrierte Tonkunst deutscher Provenienz. Seine dominierende Stirn verweist auf eine asketische Gedankenkunst, die, wie die entstellte und von Verbitterung geprägte Mundpartie veranschaulicht, jeden sinnlichen und emotional ergreifenden Klanggenuß verschmäht.

Das Gesicht Fischböcks fungiert nicht nur als Chiffre einer musikästhetischen Tradition, sondern metaphorisiert auch den außergewöhnlichen Anspruch, den seine dodekaphonen Kompositionen erheben. Fischböck strebt in seinem künstlerischen Sendungsbewußtsein über die Grenzen des Hier und Jetzt hinaus. Er stellt sein kompositorisches Schaffen in einen heilsgeschichtlichen Horizont und läßt sich von der hybriden Hoffnung leiten, als neuer Messias die Musik aus ihrer kulturellen Agonie befreien zu können. Wie sehr sich das Bewußtsein dieser Mission seinen Gesichtszügen einprägt, veranschaulicht der Roman auf eindringliche Weise: »Aber über Stirn und Augen des jungen Deutschen lag noch etwas mehr als der Stolz eines (vielleicht törichten) Selbstbewußtseins. Ein Licht lag über ihnen, [...] ein wirkliches, sichtbares Licht, aus inneren, verzehrenden und irren Strahlen gesponnen« (We, S. 214). Immer wieder zeichnet Werfels Roman den jungen deutschen Komponisten mit christlichen Erlöserattributen aus, die indes mit rätselhaften Krankheitssymptomen und dämonischen Charaktereigenschaften verwoben werden. So scheint das geheimnisvolle Licht, das Fischböck umgibt, Ausfluß seines mysteriösen Fiebers zu sein, dessen Ursachen medizinisch nicht erklärbar sind. Ebenso bezeichnend scheint es, daß Verdi und Fischböck bei ihrer ersten Begegnung in einem venezianischen Garten zusammenkommen, der im Volksmund ›Il Paradiso‹ genannt wird (We, S. 211). Bereits kurz zuvor ist Verdi von einem befreundeten Arzt auf Fischböck hingewiesen worden – mit dem aufschlußreichen Nachsatz: »Er ist übrigens Musiker. In dem soll sich der Teufel auskennen« (We, S. 189). Dämonische und pathologische Züge graben sich in Fischböcks mittelalterliches Heiligengesicht ein. Der selbsternannte Erlöser offenbart luziferische Persönlichkeitsanteile und verweist damit auf seinen berühmten literarischen Nachfolger Adrian Leverkühn.

Das dauerhafte Fieber chiffriert Fischböcks geistigen Erregungszustand. Es korreliert mit dem Radikalismus seiner ästhetischen Prinzipien und mit der obsessiven Fixierung auf die Begründung einer neuen Tonkunst. Das Verstiegene und Forcierte, das Übertriebene und Monomanische des Fischböckschen Unternehmens findet in den ununterbrochenen Fieberzuständen ein somatisches Äquivalent. Doktor Carvagno, der Fischböck behandelt, erklärt gegenüber Verdi, er habe keine organischen Ursachen für die andauernden Fieberzustände finden können und müsse daher von einer psychosomatischen Erkrankung ausgehen: »Vielleicht gibt es Erregungszustände des Körpers, die durch geistige Einflüsse hervorgerufen werden. Bei diesem Fischböck scheint es, als ob der ganze Lebensprozeß, ungeduldig geworden, in höherer Verbrennungstemperatur ablaufen würde« (We, S. 234). Die Fiebermetaphorik ist mit Fischböcks Persönlichkeit untrennbar verbunden und verweist auf das pathologisch Übersteigerte seines An-

spruchs, die Kunst von Grund auf zu erneuern. Aus der Perspektive des deutschen Komponisten erfahren die fortwährenden Fieberzustände erwartungsgemäß eine andere Deutung. Zunächst interpretiert Fischböck die erhöhte Körpertemperatur im Kontext seiner Überzeugung, einen messianischen Auftrag gegen alle Widerstände ausführen zu müssen. Der Erkrankung schreibt er eine metaphysische Dimension zu, zeugt sie seines Erachtens doch von dem verzweifelten Versuch eines bösen Geistes, die heilsgeschichtliche Sendung zu vereiteln. Die hohe Körpertemperatur erweist sich somit als Waffe eines feindlichen Prinzips, das sich demjenigen in den Weg stellt, »der die Wahrheit zu sagen hat« (We, S. 217). Je länger die Fieberzustände indes andauern, desto entschiedener rückt Fischböck von seinem anfänglichen Interpretationsmuster ab, um die Erkrankung als notwendige Folge eines geistigen Verbrennungsprozesses zu deuten, aus dem sein Ich gereinigt hervorgehen wird. Im Gespräch mit Verdi erörtert er wiederholt diese purgierende Funktion des Fiebers: »Nur das Blut rumort, das Blut rumort. Recht so! Es verbrennt, es vernichtet das Widerliche, Gemeine, Unkeusche, Tierische, den Rhythmus« (We, S. 405). Fischböck hofft, daß ihn das Fieber vom Einfluß aller überständigen Musiktraditionen befreien und zugleich in einen höheren schöpferischen Zustand versetzen werde. Damit antizipiert er ein weiteres Zentralmotiv des *Doktor Faustus* von Thomas Mann.[9]

Das ausgehende Mittelalter und die frühe Renaissance markieren für Fischböck die eigentliche Blütezeit der Musik. In dieser Epoche tritt die Vokalpolyphonie hervor, die der junge Deutsche aufgrund ihres komplexen Ordnungsgefüges als akustisches Äquivalent einer kosmischen Harmonie begreift. »Einst war die Musik rein«, konstatiert Fischböck im Gespräch mit Verdi. »Nebeneinander gingen die Stimmen, einsam und in sich selbst gekehrt wie die Sterne, die einer vom andern nichts wissen, jede eine klar-umfassende melodische Periode in der Ordnung« (We, S. 220).[10] Das

[9] Siehe hierzu auch Hauers handschriftlichen Brief an Alma Mahler-Werfel vom 17. Februar 1923: »Daher habe ich mich auch in meiner Kunst ins Unpersönliche [!] geflüchtet, ins ewige, unantastbare Melos, den animalischen Rhythmus [!] meiner Person und dieser Zeit soweit wie menschenmöglich ausgeschaltet«. Zit. n. Hendrikje Mautner, Aus Kitsch wird Kunst, Anm. 3, S. 179.

[10] Indem Fischböck die verschiedenen Stimmen eines polyphonen Satzes mit den Bewegungsbahnen von Sternen vergleicht, später auch das Grundprinzip seiner eigenen Musik mit der Ordnung des Kosmos analogisiert, verweist er auf Thomas Manns *Doktor Faustus*. Auch Leverkühn wird die Tonkunst der alten Niederländer sowie die von ihm selbst entwickelte Zwölftontechnik geradezu programmatisch auf das Ordnungsgefüge der Himmelskörper beziehen. Gegenüber Zeitblom wird er gar von einer die Reihentechnik auszeichnenden, »sternensystemhaften« Ordnung sprechen (Thomas Mann, Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. 6, Doktor Faustus, Frankfurt/M. 1990, S. 257). Interessanterweise stellt bereits Schönberg

Zeitalter der Vokalpolyphonie endet für Fischböck mit der Entdeckung des Individuums durch den Humanismus. Da die Musik nunmehr zum Ausdrucksmittel menschlicher Affekte degeneriert, verliert sie ihre göttliche Dignität. Polyphone Klangstrukturen treten zugunsten homophoner Melodieverläufe in den Hintergrund: »Die entgötterten Stimmen stoben auseinander. Statt in der unendlichen übermenschlichen Ordnung zu kreisen, verkamen sie in zwei mageren Systemen: Melodie und Baß« (We, S. 220). Bereits im Frühbarock wird die Tonkunst laut Fischböck an das Wechselspiel menschlicher Empfindungen gekettet und als Artikulationsmedium seelischer Befindlichkeiten mißbraucht. Aufgrund der zunehmend homophonen Ausrichtung mutiert die Musik zu einem seichten und dekadenten Klanggebräu. Der Verfallsprozeß beschleunigt sich während des 18. Jahrhunderts bis hin zu Beethoven und Wagner, die den Subjektivismus auf die Spitze treiben und uneingeschränkt triumphieren lassen. Die beiden einflußreichsten Komponisten des 19. Jahrhunderts werden von Fischböck als »Mörder der Musik« diffamiert, da ihre Werke nicht mehr als akustische Manifestationen einer kosmischen Ordnung, sondern nur noch als Resonanzräume affektiver Seelenregungen fungieren. Beethoven gewinnt in der Beschreibung Fischböcks geradezu mephistophelische Züge: »Er hat den Höllensturz der Musik vollendet, indem er sie, wie es so schön heißt, befreite. Ja, vom Sternengesetz hat er sie befreit und dafür an den menschlichen Zufall geschmiedet. An das Zwielicht der aufgeblasenen Eitelkeit, des Zornes, der Brunst, des Selbstbetrugs hat er sie gebannt, an all das, was sich selbstbesessen ›Ich‹ und ›Seele‹ nennt« (We, S. 220f.). Für Fischböck geht die Subjektivierung und Psychologisierung der Musik mit einem radikalen Substanzverlust einher. Unter dem Druck einer zunehmenden Kommerzialisierung des kulturellen Lebens sinkt die Tonkunst schließlich sogar zur käuflichen Massenware ab. Ihre einzige Funktion besteht noch darin, einem amorphen Publikum vermeintlich authentische Lebensintensität aus zweiter Hand zu vermitteln: »Jetzt aber wird dem Pöbel in allen Konzertsälen der Welt billig Seele verkauft, die Seele des Herrn Liszt zum Beispiel« (We, S. 221).[11]

wiederholt eine Analogie zwischen der Dodekaphonie und der Ordnung des Kosmos her. Adorno bestätigt die Affinität der Zwölftontechnik zur Himmelskunde, kritisiert sie jedoch zugleich auch aufgrund des sich darin artikulierenden ›Zwangscharakters‹. In der *Philosophie der neuen Musik* erklärt er: »Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt, mahnt an die Astrologie, und es ist keine bloße Schrulle, daß viele ihrer Adepten dieser verfielen«. Schönberg empfand die Anspielung auf seine abergläubische Schwäche als schwere Kränkung. Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Anm. 7, S. 67.

[11] Siehe hierzu auch Joseph Matthias Hauer, Vom Wesen des Musikalischen, Leipzig, Wien 1920, S. 40: »Es widerspricht dem Wesen des Musikalischen – was man im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weniger und weniger verstand – die Musik als bloßes Ausdrucks- und Darstellungsmittel zu gebrauchen«.

Fischböck bezeichnet Johann Sebastian Bach als letzten großen Musiker, der in einer Phase des kulturellen Niedergangs noch einmal das Ideal einer polyphonen, geistzentrierten und gleichsam überindividuellen Tonkunst realisiert habe. Der Neutöner leugnet die vom Roman mehrfach exponierte Kontinuität einer deutschen Tonkunst von Bach über Beethoven bis hin zu Wagner. Für ihn sind Beethoven und Wagner nicht mehr Repräsentanten einer geistzentrierten, nordischen und auf polyphonen Gesetzmäßigkeiten beruhenden Tonkunst, sondern Söhne einer seit dem italienischen Barock dominierenden Ausdrucksmusik. Wie die Exponenten der italienischen Oper huldigen sie einer sinnlichen, im raffinierten Klangrausch schwelgenden und auf die Befriedigung triebhafter Genußsucht abzielenden Tonkunst. Fischböcks Reflexionen sind zwar originell, unter musikgeschichtlichen Gesichtspunkten allerdings überaus anfechtbar. So gilt insbesondere Beethoven der deutschen und italienischen Musikpublizistik des 19. Jahrhunderts als Vertreter einer ›musica filosofica‹, einer geistzentrierten und gedankenschweren Tonkunst, die im Gegensatz etwa zu Rossinis Sensualismus keine Konzessionen an das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums mache.[12] Während Verdi die von Fischböck gegenüber Beethoven erhobenen Vorwürfe weitgehend ignoriert, formuliert er im Fall Wagners mehrere Einwände, die allerdings nicht seiner eigenen, sondern lediglich der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dominierenden Meinung Ausdruck verleihen: »Ich habe immer gehört, Richard Wagner sei der Retter der Musik, ihr gewaltiger Erneuerer, der sie [...] zu ihren polyphonen Quellen zurückführt« (We, S. 222). Dieser kritische Einwurf läßt Fischböck zusammenschrecken. Ausgerechnet Wagner, dessen Œuvre er mit aller Entschiedenheit bekämpft, wird von Verdi als Retter der Tonkunst aus dem Geist der Vokalpolyphonie bezeichnet. »Ich bitte, sprechen wir nicht von Wagner. Schon der bloße Name ist mir unerträglich. Ich hasse ihn wie nichts auf der Welt«. Wo Verdi Wagners Opern polyphone Kompositionsstrukturen unterstellt, sieht Fischböck nur »effektvoll aufgeplusterte Mittelstimmen«, die den Zuhörer blenden, narkotisieren und zuletzt in einem formlosen Klangrausch untergehen lassen (We, S. 222). Fischböcks Reaktionen auf Verdis Einwände verdeutlichen, daß seine musikgeschichtlichen Reflexionen äußerst interessegeleitet sind. Mit ihren extremen Verzerrun-

[12] Siehe hierzu die vorzügliche Studie von Bernd Sponheuer, Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Kassel, Basel 1987 (hier vor allem das Eingangskapitel, S. 9-35: Beethoven vs. Rossini – eine paradigmatische Konstellation der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts).

gen in der Schilderung des musikhistorischen Verlaufs seit 1600 dienen sie allein der Legitimation seiner ästhetischen Theorie sowie der Rechtfertigung seiner künstlerischen Praxis. Fischböck erklärt die Musikgeschichte der Neuzeit zum irreversiblen Zerfallsprozeß, um so seine vermeintliche Neubegründung der Tonkunst als ein menschheitsgeschichtliches Anliegen auszuweisen. »Ich bringe das, was kommen muß«, erklärt er in messianischer Selbststilisierung seinem Gesprächspartner Verdi (We, S. 223).[13]

Das wachsende Interesse an Fischböck und seiner Familie führt Verdi in dessen bescheidene venezianische Wohnung. Hier sollen einige der dodekaphonen Kompositionen erklingen, die für den jungen Deutschen eine neue musikgeschichtliche Ära einläuten. Bevor sich Fischböck jedoch ans Klavier setzt, formuliert er Verdi gegenüber sein musikalisches Glaubensbekenntnis. Auf die Frage, ob er denn für seine Kompositionen noch keinen Verleger gefunden habe, erklärt er: »Ich schreibe nicht für die Zeit«. Als Verdi daraufhin wissen will, ob sein Werk denn ganz allein für die Nachwelt konzipiert sei, erhält er zur Antwort: »Das ist mir nicht weniger gleichgültig. Ich erfülle einfach in meinen Kompositionen das Wesen der Musik, wie ein Baum das Wesen der Natur. Mir wachsen ja auch die Haare und Nägel ohne Zweck und Publikum. Gerade so wächst mir meine Musik. Was die Welt damit anfängt oder nicht, geht mich nichts an« (We, S. 241). Fischböck vertritt im Gespräch mit Verdi einen produktionsästhetischen Radikalismus, der seinem anfänglichen Bekehrungseifer zumindest im Wege steht, sofern er ihn nicht gar unterläuft. Wie soll, möchte man fragen, die Menschheit aus ihrer kulturellen Agonie befreit werden, wenn Fischböck weder das Publikum seiner eigenen Zeit noch das der Zukunft für sich zu gewinnen versucht? Der junge Deutsche ignoriert diesen impliziten Widerspruch seiner ästhetischen Grundsätze und treibt die Kritik gegenüber jedem künstlerischen Wirkungsanspruch immer weiter, bis er zuletzt den Rezipientenbezug der Musik prinzipiell in Frage stellt (We, S. 241f.) Fischböcks Kunstauffassung stößt bei Verdi auf völliges Unverständnis, legitimiert sich doch für ihn, den volksverbundenen Opernkomponisten, die Musik allein über ihre Wirkung; wo diese ausbleibt, verliert

[13] Die Auseinandersetzung zwischen dem jungen Deutschen und dem italienischen Maestro antizipiert in überaus aufschlußreicher Weise eine Diskussion, die der Klaviervirtuose Wendell Kretzschmar einige Jahre später mit seinem Schüler Adrian Leverkühn in Manns *Doktor Faustus* führen wird. Hier geht es ebenfalls um die Frage, ob die Symphonik des 19. Jahrhunderts und mit ihr Wagners Musikdramen polyphone Strukturen gezielt vortäuschen, um die als defizitär betrachtete Reduktion auf das homophone Prinzip zu kaschieren. »Es sieht nach schlechtem Gewissen aus«, konstatiert Adrian Leverkühn, »nach dem schlechten Gewissen der homophonen Musik vor der Polyphonie«. Thomas Mann, Doktor Faustus, Anm. 10, S. 105.

die Tonkunst ihre Existenzberechtigung. »Musik ist keine Philosophie, keine Darstellung ewiger Wahrheiten«, erklärt Verdi mit Nachdruck. »Ebensowenig wie die Politik ohne Massen, ist die Musik ohne Publikum denkbar« (We, S. 241).[14]

Fischböcks produktionsästhetische Kunstauffassung verrät mit ihrer unverhohlenen Geringschätzung des Publikums eindeutig romantische Einflüsse. Sie konstituiert einen der empirischen Lebensrealität entgegengesetzten Daseinsbereich und ignoriert jeden expliziten Adressatenbezug. Daß Fischböcks Musikästhetik an Ideologeme der romantischen Kunstphilosophie anknüpft, verdeutlicht der Roman nicht nur anhand der programmatischen Aussagen des jungen Deutschen, sondern auch mit Hilfe eines auf den ersten Blick unscheinbaren Requisits, das Verdi in einem Winkel von Fischböcks bescheidener Unterkunft entdeckt. Es handelt sich um ein altes Sternenfernrohr, das der junge Deutsche einer Auskunft des Erzählers zufolge immer mit sich führt (We, S. 236). Das Sternenfernrohr allegorisiert Fischböcks Ideal einer am Ordnungsgefüge des Kosmos ausgerichteten Tonkunst, es ist jedoch zugleich auch ein Sinnbild für seinen Rückzug aus der Gesellschaft und seine Flucht in eine exklusive Kunstwelt, die sich über alle Niederungen der sozialen Wirklichkeit erhebt. Fischböcks Musik speist sich nicht aus wirklichkeitsgesättigten Lebenserfahrungen. Während Verdi seine Kompositionen aus dem melancholischen Ruf eines Barkenführers, dem Schluchzen eines weinenden Kindes oder dem schmerzverzerrten Schrei einer gebärenden Frau erwachsen läßt, gewinnt Fischböck seine Schaffensimpulse aus dem Blick in die unendliche Tiefe des Kosmos. Seine Musik erweist sich in der Tradition der Romantik als eine die Welt überspringende und in der Transzendenz beheimatete Tonkunst. Fischböck beobachtet im Gegensatz zu Verdi nicht die Ereignisse des gewöhnlichen Lebens, sondern die immergleichen Bewegungsbahnen der Himmelskörper. Er entpuppt sich als Anhänger der romantischen Musikästhetik, was der Roman auch symbolisch vergegenwärtigt, indem er das alte Sternenfernrohr, das Fischböck immer mit sich führt, als »Erbstück« ausweist (We, S. 236). Obwohl der junge Deutsche an die Vokalpolyphonie

[14] Leverkühn wird in dieser Frage Fischböcks Position vertreten und dem Publikum ähnlich indifferent gegenüberstehen. Als repräsentativ für seine Gleichgültigkeit läßt sich die gegenüber Zeitblom ausgesprochene Weigerung ansehen, der ersten Opernkomposition ein deutschsprachiges Libretto zugrunde zu legen: »Den Haupteinwand, daß er sich durch einen fremdsprachigen Text jede Aussicht auf Verwirklichung des Werkes durch die deutsche Opernbühne verbauen werde, ließ er nicht gelten, weil er es überhaupt ablehnte, sich ein zeitgenössisches Publikum für seine exklusiven, abseitig-skurrilen Träume vorzustellen«. Thomas Mann, Doktor Faustus, Anm. 10, S. 219.

des Spätmittelalters anzuknüpfen glaubt, liegen seine musikästhetischen Bezugspunkte in einer sehr viel jüngeren Epoche, in der Romantik nämlich, die ihrerseits schon die Kultur des ausgehenden Mittelalters verklärte.[15]

Fischböck komponiert ausschließlich für temperierte Instrumente wie das Klavier oder die Orgel. Damit erweist er sich in der Perspektive des Romans einmal mehr als Repräsentant einer spezifisch deutschen Musiktradition. Bereits im Eingangskapitel erklärt Verdi dem Wagnerianer Italo: »Die deutsche Musik beruht auf dem sogenannten temperierten Instrument, wie es das Klavier und die Orgel ist, auf der abstrakten, fast nur gedachten Note« (We, S. 44). Obwohl Fischböck die Musik aus dem Geist der Vokalpolyphonie erneuern will, komponiert er nicht für Gesangsstimmen, da diese seines Erachtens durch die Oper des 19. Jahrhunderts auf lange Zeit verdorben sind. Die künstlerischen Ambitionen des jungen Deutschen beruhen auf der Überzeugung, daß vor allem in den temperierten Instrumenten »die Töne nicht bloß ein sinnliches, sondern auch ein geistiges, höheres Leben führen« (We, S. 242).[16] Um Verdi von dieser Auffassung zu überzeugen, legt er ihm einige seiner dodekaphonen Kompositionen vor, die weder Titel noch Satzbezeichnungen tragen und lediglich mit Metronomangaben versehen sind. Verdi mustert die aufgeschlagenen Manuskripte und bittet um eine Kostprobe, da er sich von der überaus akribischen Handschrift nicht beeindrucken lassen will und den Verdacht hegt, daß die Manuskripte in erster Linie als graphische Kunstwerke imponieren sollen. Was der Schöpfer der *Traviata* und des *Rigoletto* daraufhin zu hören bekommt, verletzt sein musikalisches Hörvermögen in einem solchen

[15] Die Literarisierung der romantischen Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert analysiert die aspektreiche Studie von Christine Lubkoll, Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800, Freiburg 1995.

[16] Die Wertschätzung des Klaviers aufgrund seiner besonderen Affinität zum Geistigen teilt Fischböck mit Leverkühns Lehrer Kretzschmar, der im Rahmen seiner Abendvorträge das Klavier wiederholt als ›unsinnliches‹ Instrument exponiert und angesichts dieser Eigenschaft über alle anderen Klangquellen erhebt, einschließlich der menschlichen Stimme, die von Leverkühn unter dem anhaltenden Eindruck der Abendvorträge als das »stallwärmste Klangmaterial« bezeichnet wird (Thomas Mann, Doktor Faustus, Anm. 10, S. 95). Kretzschmar erklärt, es gebe ein »musikalisches Verwirklichungsmittel, durch das die Musik zwar hörbar, aber auf eine halb unsinnliche, fast abstrakte und darum ihrer geistigen Natur eigentümlich gemäße Weise hörbar werde, und das sei das Klavier« (ebd., S. 85f.). Das Piano genießt in Kretzschmars Kaisersascherner Vorträgen das gleiche Ansehen wie in Fischböcks musikästhetischen Reflexionen. Es figuriert hier wie dort nicht nur als geistiges, sondern auch als spezifisch deutsches Instrument. In seiner Opposition zur menschlichen Stimme vergegenwärtigt es zudem den Gegensatz zwischen nordisch-abstrakter und mediterran-sinnlicher Kunst. Die immer wieder beschworene Kulturdialektik erstreckt sich bei Werfel und Mann also bis auf die Präferenz bestimmter Instrumente.

Ausmaß, daß er Fischböck kurzerhand zum Verrückten erklärt: »Beim zweiten Takt hielt der Maestro den jungen Menschen für einen Wahnsinnigen, beim zehnten für einen Schwindler, beim dreißigsten war er davon überzeugt, daß die schwere unaufgeklärte Fieberkrankheit Fischböcks all seine Urteilskraft zerstört habe und mithin auch an diesem Unding schuld sei« (We, S. 243). Die an Hauers Zwölftontechnik gemahnenden Kompositionen befremden Verdi zutiefst. Da sie alle tonalen Ordnungen aufgeben und sämtliche Gesetze der traditionellen Harmonielehre suspendieren, kann er einen wie auch immer gearteten musikalischen Zusammenhang nicht mehr erkennen. Fischböcks Klavierspiel empfindet er als akustisches Chaos: »Die Stimmen des Stücks gingen nebeneinander her, als hätte jede einen anderen Komponisten. Immer wieder stießen sie wie durch einen Unglücksfall zusammen und dann entstanden Akkorde, daß die Ohren gellten« (We, S. 243). Verdi ist hilflos angesichts einer ihm völlig unbekannten Tonsprache, deren irritierende Fremdheit er mit Hilfe anthropomorphisierender Umschreibungsstrategien abzubauen versucht: So charakterisiert er die Akkorde als Zusammenklänge mit »verbundenen Augen«, während das Stimmengefüge seines Erachtens eine »beleidigende« Klangwirkung entfaltet, aus der sich gelegentlich ein »menschlicher Schmerzenslaut« losringt (We, S. 243). Sobald Fischböcks Tonkunst für Augenblicke einen mimetischen Duktus anzunehmen scheint, wächst auch Verdis Verständnis. Doch die vermeintlichen Nachbildungen menschlicher Klagerufe, die dem Opernkomponisten das Zuhören erleichtern, bleiben punktuell. Möglicherweise existieren sie sogar nur als Phantasmata in seinem subjektiven Wahrnehmungshorizont.

Verdi weiß zwar mit Fischböcks Musikstück nichts anzufangen, artikuliert aus Höflichkeit jedoch die Hoffnung, daß sich dessen neue Tonsprache kommenden Generationen besser erschließen werde als ihm. Fischböck will sich indes nicht auf künftige Generationen vertrösten lassen. Er, der noch kurz zuvor behauptete, auf jede Zustimmung von seiten des Publikums verzichten zu können, bittet Verdi nunmehr inständig, die aufgeschlagenen Manuskripte genau zu mustern: »Sehen Sie sich nur meine Musik an«, ruft er. »Ihre Augen müssen Ihnen sagen, sie ist gut« (We, S. 244). Verdi weicht den zudringlichen Äußerungen seines Gastgebers aus und entlarvt dessen Kompositionen als primär visuelle Kunstwerke: »Die Bewegung Ihrer Noten ist prächtig *anzuschauen*. Wenn es *darauf* ankäme, könnte ich ohne Vorbehalt Ihr Anhänger sein« (We, S. 244). Die Kompositionen Fischböcks geben sich als Kunstwerke zu erkennen, die nicht gehört, sondern angeschaut und gelesen werden sollen. Mit diesem eigenwilligen Medienwechsel stellen sie freilich die Definition des musikalischen Kunstwerks in Frage. Werfels Roman umkreist das Phänomen einer intermedial

verschobenen Tonkunst nicht nur anhand von Fischböcks Klavierstück, sondern auch am Beispiel von Verdis Oper *König Lear*, die während der schöpferischen Krisenjahre trotz ausbleibender Inspiration entsteht und kurz vor Wagners Tod vom Maestro eigenhändig verbrannt wird. Selbst Verdi, der sich im Gespräch mit Fischböck gegen die Strömungen einer nur noch visuell rezipierbaren Tonkunst ausspricht, erliegt während seiner Krisenzeit vorübergehend dieser modernistischen Tendenz. Die Optik der geschriebenen Note triumphiert über das Hörerlebnis: »Das Bild der Partiturseite und nicht mehr die reine Klangvorstellung begann für ihn eine Rolle zu spielen« (We, S. 350). Die strikte Orientierung am visuellen Eindruck des Notenbildes läßt sich als Symptom einer kulturellen Krise und als Resultat einer geistigen »Vergiftung« diagnostizieren, die dem Erzähler zufolge »in Spätzeiten der Kunst stets die Unmittelbarkeit des Künstlers lähmt« (We, S. 350).

Die in der Diskussion zwischen Verdi und Fischböck aufgeworfene Frage, ob Musik erst dort ihre volle Realität gewinne, wo sie erklinge, wird auch von Thomas Mann im *Doktor Faustus* aufgegriffen. Hier ist es zunächst Wendell Kretzschmar, der sich in einem seiner musikwissenschaftlichen Abendvorträge dem Themenbereich ›Die Musik und das Auge‹ zuwendet. Kretzschmar versucht seinen Zuhörern den paradoxen Sachverhalt zu vermitteln, daß sich Musik mitunter nur an den Gesichtssinn wende und dem Auge Offenbarungen zuteil werden lasse, die akustisch nicht wahrzunehmen sind. Anhand der spätmittelalterlichen Vokalpolyphonie, auf die sich bezeichnenderweise auch schon der Neutöner Fischböck bezieht, erhärtet Kretzschmar seine These. »Wenn etwa die niederländischen Meister des polyphonen Stils bei ihren unendlichen Kunststücken der Stimmverschränkung die kontrapunktische Beziehung so gestaltet hätten, daß eine Stimme der anderen gleich gewesen sei, wenn man sie von rückwärts gelesen habe, so habe das mit dem sinnlichen Klange nicht viel zu tun gehabt«.[17] Was Kretzschmar über die Musik in ihrer Eigenschaft als visuelle Kunst ausführt, gewinnt für die musikologische Dimension des *Doktor Faustus* eine besondere Relevanz, als Leverkühn im Gespräch mit Serenus Zeitblom die Grundprinzipien der Dodekaphonie entwickelt. Leverkühns Zwölftontechnik beruht auf einem hochartifiziellen Kompositionsverfahren, dessen konkrete Resultate nicht mehr auditiv erfaßt, sondern nur noch visuell erschlossen werden können. Wenn der Fagottist Griepenkerl Leverkühns erste Oper zu beurteilen versucht und nach einem intensiven Studium der Partitur erklärt, in manchen Passagen komme es zu einem »musikalisch kaum noch wirksamen Töne-Mosaik, das eher zum

[17] Thomas Mann, Doktor Faustus, Anm. 10, S. 84.

Lesen als zum Hören bestimmt scheine«, so repetiert er exakt jenen Vorwurf, den bereits Verdi gegenüber Fischböcks Kompositionen vorgebracht hat. Leverkühn beharrt indes wie schon sein Vorgänger auf den Prämissen der neuen Kompositionskunst. Seiner Meinung nach genügt es, »wenn etwas *einmal* gehört worden ist, nämlich, als der Komponist es erdachte«.[18] Diese Replik auf Griepenkerls Einwand läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß für Leverkühn in der Auseinandersetzung mit Musik das auditive Moment seine Vorrangstellung verloren hat. Fischböck, Leverkühns Vorläufer, formuliert diesen Sachverhalt in einer etwas anderen Wendung. Er konfrontiert seinen Gesprächspartner Verdi mit der rhetorischen Frage: »Müssen Ohren sein, damit Musik ist?« (We, S. 242).

Wie sich bereits gezeigt hat, wird Fischböcks Kunstauffassung von zahlreichen Inkohärenzen und Widersprüchen durchzogen: Einerseits will der junge Deutsche mit seinen Kompositionen einen Weg aus der kulturellen Agonie des späten 19. Jahrhunderts weisen, andererseits verachtet er das Publikum und spricht seiner Musik jeden Adressatenbezug ab. Zudem erklärt Fischböck nachdrücklich, an die verschüttete Tradition der mittelalterlichen Vokalpolyphonie anknüpfen zu wollen, tatsächlich aber erweist er sich als Anhänger einer romantischen Musikästhetik, deren kunstideologische Programmatik er unkritisch übernimmt. Die Widersprüche reichen freilich noch weiter: Wie die urdeutsche Einrichtung seiner Wohnung inmitten der verwinkelten Lagunenstadt offenbart, bleibt Fischböck der Kultur seines Herkunftslandes verpflichtet. Er kann die mentalen Prägungen seiner deutschen Heimat nicht abschütteln, umso weniger, als das venezianische Exil die anfangs ersehnte Distanz gar nicht herzustellen vermag: Venedig entpuppt sich als Metropole der Décadence, in der Wagner während der Wintermonate 1858/59 den zweiten Akt des *Tristan* komponiert hat. Fischböck muß sich eingestehen, daß die Lagunenstadt weder kulturgeographisch noch musikgeschichtlich als Rückzugsort fungieren kann. Gegenüber Verdi erklärt er dennoch: »Ich mag nirgendwo anders leben als hier! Ich fühle mich hier sehr wohl«. Die Gründe für dieses Wohlbefinden befremden freilich, stehen sie doch in scharfem Widerspruch zu der anfänglichen Motivation für das freiwillige Exil: »Man läuft stundenlang durch die Gassen, man schaut betäubt in den großen Kanal oder auf die Lagune. Immer wiegt den Menschen, auch wenn er auf dem Festland steht, der Wassertakt. Nicht die klare Musik der Sterne, aber die chaotische des Wassers herrscht hier. Darum, weil ich sie immer vor mir habe, kann ich sie leicht überwinden« (We, S. 236f.). Die Lagunenstadt erweist sich nicht länger als sicheres Refugium, sondern als Ort der größten Anfechtung: Vene-

[18] Ebd., S. 349.

dig ist die Stadt des Nebels, der alle Formen auflöst, die Stadt des Wassers, unter dessen Oberfläche unerforschte Abgründe lauern, und nicht zuletzt auch die Stadt des deutschen Bühnendramatikers Richard Wagner. Gerade in der unmittelbaren Konfrontation mit dieser übermächtigen Epochengestalt glaubt Fischböck seiner messianischen Sendung gerecht zu werden. Für Verdi zeigt sich indessen immer deutlicher: Trotz seines verzweifelten Widerstandes und bei aller Umsturzrhetorik vermag sich Fischböck von Wagners künstlerischem Einfluß nicht zu emanzipieren. Es ist daher bezeichnend, wenn Verdi bei seinem Besuch in der Wohnung des deutschen Avantgardisten plötzlich den jungen Wagner vor sich zu sehen glaubt. »Es herrschte in der Stube ein fremdartiger und reiner Geist, der ihn ergriff, der ihn einen verwirrten Augenblick lang über Jahrzehnte weg den Gedanken fassen ließ, er besuche den jungen Wagner in Paris« (We, S. 235).

Fischböck vertritt in Werfels Roman die Position all jener Komponisten, die sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vom Einfluß Wagners zu lösen versuchen und eine gegen dessen Kunstauffassung gerichtete Musikästhetik etablieren wollen. Ihr Streben nach Eigenständigkeit ist jedoch zum Scheitern verurteilt. Auch wenn Fischböck eine vermeintlich innovative Musiksprache entwickelt, auch wenn er sein Künstlertum auf ein völlig neues Fundament zu stellen glaubt, erweist er sich in der Perspektive des Romans doch als Vertreter einer deutschen Musiktradition, die im späten 19. Jahrhundert vor allem durch Richard Wagner verkörpert wird. Fischböcks ästhetische Maximen enthüllen sich als Steigerung und Radikalisierung dessen, was Werfel in seinen einschlägigen Essays und im Verdi-Roman dem Begründer des deutschen Musikdramas zugeschrieben hat: Das Ideal einer rationalen und mathematisch ausgeklügelten Kompositionstechnik, die Fischböck für seine dodekaphonen Werke in Anspruch nimmt, attestiert der Roman bereits den Opern Wagners. Das gleiche gilt für den Primat des Instruments gegenüber der menschlichen Stimme, zeichnen sich doch schon Wagners Bühnenwerke in den Augen des Erzählers durch eine Dominanz instrumentaler Gestaltungsprinzipien aus, während die in der italienischen Oper favorisierte Vokalität in den Hintergrund tritt. Die Entschlossenheit, mit der sich Fischböck über musikalische Traditionen erhebt, wird ebenfalls von Wagner vorweggenommen, der einer Äußerung des Erzählers zufolge »keine Grenzen anerkannt« habe, so daß sein Werk gleichsam einem überweltlichen »Ätherraum« entstamme (We, S. 92). Wagner hat ebenso wie Fischböck »niemals den wirklichen Kampf um die Menschenwelt« aufgenommen, er ist wie dieser der Anstrengung ausgewichen, »für ein reales Volk« zu komponieren (We, S. 92). Anders als der junge Deutsche hat Wagner jedoch nur während des Schaffensaktes den Adressatenbezug seiner Kunst vernachlässigt und immerhin nachträg-

lich für die Rezeption seiner Musik geworben. Fischböck hingegen lehnt jede Wirkungsabsicht ab und komponiert allein für die Schublade. In seltsamem Widerspruch zu seiner Verachtung des Publikums verrät der Neutöner gleichwohl ein hybrides Sendungsbewußtsein, das freilich ebenfalls schon zu Wagners hervorstechendsten Charaktereigenschaften gehört. Die messianische Erlöserattitüde und den Habitus des Auserwählten hat er wie kein anderer seiner Zeitgenossen kultiviert, so daß der junge Deutsche in einer Mischung aus Neid und Verachtung erklären kann: »Dieser Erzgötze des Ichs! Sagt der Baalsdienst, der mit ihm getrieben wird, nicht alles?« (We, S. 222).[19]

Wenn Fischböck glaubt, mit seinen dodekaphonen Kompositionen die Musikkultur des 19. Jahrhunderts zu überwinden, so erliegt er auch in dieser Hinsicht einem Irrtum, denn gerade Wagner hat mit seiner sukzessiven Auflösung der traditionellen Harmonik den Weg in die Atonalität geebnet und so den Übergang zur Zwölftontechnik ermöglicht. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert kann sich kein Komponist dem übermächtigen Einfluß des deutschen Bühnendramatikers entziehen, was Werfel in seinem Essay *Ein Bildnis Giuseppe Verdis* zu folgender Epochendiagnose veranlaßt: »Wagner war mehr als ein genialer Theaterdichter und dramatischer Komponist. Er war der Schöpfer einer neuen musikalischen Sprache. Man mag diese Sprache lieben oder hassen, gleichviel, alle Zeitgenossen sind ihr erlegen und alle Nachfahren bis auf den heutigen Tag. Alle Komponisten nach 1870 sprachen und sprechen die Sprache Wagners mit Varianten, die in hundert Jahren verwischt sein werden. Selbst die Kakophonien und rhythmischen Krämpfe der modernsten Musik entstammen dem Bedürfnis, die Wagnersprache durch künstliches Fieber aus dem Blute zu scheiden«.[20] Werfels Epochendiagnose liest sich wie ein abstraktes Resümee des Fischböckschen Künstlerschicksals, denn auch der junge Deutsche haßt die Tonkunst seines übermächtigen Antipoden, ohne sich von ihrem Einfluß gänzlich lösen zu können. Die fieberkranken Kakophonien seiner Klavierstücke eröffnen keinen Ausweg. Die Dodekaphonie des frühen 20. Jahrhunderts erscheint in Werfels Diagnose nicht als Überwindung des Wagnerschen Kom-

[19] Fischböcks Kritik am Personenkult, der um Wagner getrieben wird, zeigt sich weitgehend von Friedrich Nietzsches 1888 verfaßter Polemik *Der Fall Wagner* inspiriert. Dort heißt es im fünften Kapitel über den Begründer des Musikdramas: »Seine Verführungskraft steigt in's Ungeheure, es qualmt um ihn von Weihrauch, das Missverständnis über ihn heisst sich ›Evangelium‹«. Im zehnten Kapitel erklärt Nietzsche in satirischer Absicht, die Quintessenz aus Wagners musiktheoretischen Schriften lasse sich in drei Sätzen zusammenfassen, wobei der letzte Satz zu lauten habe: »Wagner ist göttlich«. Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 6, 2. Aufl., München 2002, S. 21 u. S. 35.

[20] Franz Werfel, Zwischen oben und unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge, aus dem Nachlaß hrsg. v. Adolf D. Klarmann, München, Wien 1975, S. 394.

positionsstils, sondern als dessen Radikalisierung. Die Repräsentanten der Zwölftontechnik entpuppen sich somit als Parteigänger der Spätromantik.

Werfel parallelisiert die Veränderungen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts mit Entwicklungen in anderen Kunstgattungen, ohne dabei freilich die wechselseitigen Bezüge explizit herauszustellen. In seiner Deutung verraten die architektonischen Innovationen der Neuen Sachlichkeit eine unverkennbare Affinität zur Dodekaphonie, lassen sie sich doch ebenso wenig wie die Zwölftontechnik als Folge eines ästhetischen Richtungswechsels, sondern lediglich als Radikalisierung der neoromantischen Baukunst begreifen. Die Wirklichkeitsferne, die Werfel zufolge das primäre Kennzeichen der Romantik ist, bestimmt auch die künstlerischen Erzeugnisse der Avantgarde. So heißt es in dem 1931 verfaßten Essay *Realismus und Innerlichkeit*: »Die gestrige Mode, ›neue Sachlichkeit‹ genannt, ist im Grunde ›die alte Unwirklichkeit‹, nur verlogen. Sie ist gewendete Romantik, die an Stelle mondbeglänzter Ruinen mit Chicagos Wolkenkratzern operiert«.[21] Die imposanten Hochhäuser der amerikanischen Metropolen setzen sich ebenso über die vertraute Lebenswirklichkeit der Menschen hinweg wie die dodekaphonen Kompositionen des deutschen Neutöners Fischböck. Indem sie immer weiter in den Himmel wachsen und jedes humane Maß verletzen, korrespondieren sie mit den musikalischen Kakophonien, die nicht an der Gefühlswelt empfindungsfähiger Individuen, sondern an den immergleichen Kreisbahnen unbewohnter Planeten ausgerichtet sind; die Tiefe des Weltalls avanciert zum Nährboden des musikalischen Schaffens und liquidiert die soziale Realität als Quelle der Inspiration. So avantgardistisch sich indes die amerikanischen Ingenieure und die deutschen Tonkünstler vom Schlage Mathias Fischböcks auch gebärden, in den Augen Werfels erweisen sie sich als verlogene Romantiker, die die Lebenswirklichkeit der Menschen überspringen und das eigene Werk in einem der Welt entrückten »Ätherraum« entstehen lassen. Romantik, Neue Sachlichkeit und Zwölftontechnik bilden für Werfel unterschiedliche Ausprägungen einer gemeinsamen geistigen Grundhaltung. Daher kann es auch nicht verwundern, wenn inmitten des Verdi-Romans der Erzähler plötzlich zu einer zivilisationskritischen Scheltrede ansetzt, die auf den ersten Blick mit der musikgeschichtlichen Entwicklung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gar nichts zu tun hat. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich allerdings, daß der zivilisationskritische Einschub exakt gegen jene geistige Haltung opponiert, aus der auch Kompositionen wie diejenigen Fischböcks hervorgehen. Der Erzähler attackiert den Geist der Moderne, der »der Erde das harte Zeichen seiner Satansmoral« aufge-

[21] Ebd., S. 36.

drückt habe – »die eckige Form, den Kubus, die Barschheit, die Maschine, die abgehackte Grimasse, die innere Nebel-Verschwommenheit, die Kaserne in tausend Formen, den leidenschaftslosen Mord, die Leistung aus Lebensleere, das Laster aus Unsinnlichkeit, den alkoholischen und geistigen Fusel, die amerikanische Hatz der sinnlos Einsamen, die hoffnungslose Trauer derer, die auf dem Eise Korn bauen müssen und keine Stimme zum Singen haben« (We, S. 198). Wie Hölderlins Hyperion seinerzeit mit der Scheltrede auf die Deutschen die vereinseitigenden Tendenzen der Moderne kritisierte, so attackiert der Erzähler des Verdi-Romans in einer rhetorisch nochmals zugespitzten Zivilisationskritik den zersetzenden Geist des technischen Zeitalters. Dieser läßt sich als Geist einer verlogenen Romantik entlarven, die in Fischböcks dodekaphonen Kompositionen ebenso aufscheint wie in den Wolkenkratzern Chicagos.

Bei seinem zweiten Besuch im Haus des jungen Deutschen bietet sich Verdi ein bedrückendes Bild. Fischböcks Fieber steigt ständig weiter an und verursacht körperliche Beschwerden, die eine Einweisung ins städtische Krankenhaus unausweichlich machen. Fischböcks Kritik an der angeblich morbiden Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts radikalisiert sich analog zum steigenden Fieber und kulminiert zuletzt in einer wütenden Anklage, die Verdi als Vertreter der italienischen Operntradition zutiefst verletzt (We, S. 348f.) Mit zunehmender Krankheit treten die zahlreichen Romantizismen in Fischböcks Kunstauffassung immer deutlicher zutage: Den im Wahnsinn versunkenen Lyriker Friedrich Hölderlin verklärt der junge Deutsche zu einer Lichtgestalt, deren geistige Umnachtung als Schutz vor den korrumpierenden Lebensbedingungen der Alltagswelt sowie als Rückzug in ein Refugium geistiger Klarheit gedeutet wird. »Wir haben vor vielen Jahrzehnten in Deutschland einen großen Dichter gehabt, der vierzig Jahre lang im Wahnsinn gelebt hat. Aber es war ja kein Wahnsinn, sondern nur die Erscheinungsform seiner eigenen Reinheit inmitten des modernen Tumults« (We, S. 346). Fischböck reagiert immer empfindlicher auf die profanen Ereignisse seiner sozialen Umwelt. Bereits die Überquerung einer Straße wird für ihn zur quälenden Pein: »Alles, was man sieht, verletzt« (We, S. 346). In seiner Verachtung für die gewöhnlichen Erscheinungen der Alltagssphäre verrät Fischböck eine unverkennbare Affinität zu seinem Vorläufer Joseph Berglinger, der bereits um 1800 die Konfrontation mit der profanen Lebenswelt als Bedrohung seines psychischen Gleichgewichts erlebt. Allein die realitätsferne und in sich abgeschlossene Kunstsphäre vermag als Lebensraum zu fungieren.[22]

[22] Von Berglinger berichtet der fiktive Biograph: »Wenn er dann etwa ein paar Leute auf dem Spatziergange zusammenstehn und lachen, oder sich Neuigkeiten erzählen sah, so machte das einen ganz eignen widrigen Eindruck auf ihn. Er dachte: du mußt Zeitlebens, ohne

Während sich die Fieberkrankheit kontinuierlich verschärft, wächst auch Fischböcks Zuversicht, den ersehnten musikhistorischen Zeitenwechsel in einer nicht mehr allzu fernen Zukunft zu erleben. Der Bekehrungseifer gegenüber Verdi nimmt immer skurrilere Züge an und steigert sich bis zur pathologischen Obsession. »In Ihnen ist«, beschwört Fischböck seinen Gast, »der Sinn für wahre Musik. Nur kann man die echte Melodie noch nicht hören. Aber je mehr dieses süchtige, eitle Zeitgenossen-Ich von mir abfällt, um so mehr höre ich sie, fühle sie klar in mir fließen. Nein, nein! Nicht diese Tänzchenperioden, Juchzer und Schwulstigkeiten, die man jetzt Melodie nennt, nein, das reine Gesetz höre ich« (We, S. 345). Fischböck jagt in seiner Fieberhitze von einer anmaßenden Äußerung zur nächsten, woraufhin Verdi zur Verwunderung selbst des Erzählers plötzlich ein Gelächter anstimmt, das auf alle Umstehenden überspringt und sogar Fischböck für einen Augenblick besänftigt. Der Menschenkenner und alterskluge Operndichter löst die angestaute Spannung mit einem herzlichen Lachen, dessen untergründiger Skeptizismus auf die Schlußpartie des *Falstaff* vorausweist: »Tutto nel mondo è burla«. Als Verdi seinen deutschen Kollegen ein letztes Mal am Krankenlager im Ospedale civile besucht, ist er bereits darüber informiert, daß Fischböck nur noch wenige Tage leben wird. Eine seltene Form der Schwindsucht hat seine physische Konstitution vollständig untergraben. Da Fischböck um den Ernst der Lage nicht weiß, mithin glaubt, daß er aus dem Fiebertaumel gestärkt hervorgehen werde, entschließt sich Verdi zu einer Lüge, die einerseits Fischböcks letzte Stunden aufheitern soll und andererseits die Möglichkeit eröffnet, der finanziell vor dem Ruin stehenden Familie unter die Arme zu greifen. Verdi erklärt gegenüber dem jungen Deutschen, er habe einen einflußreichen Verleger für dessen Kompositionen gefunden und bringe nunmehr die erste Vorschußzahlung. Fischböck, der in den kunsttheoretischen Auseinandersetzungen mit Verdi den öffentlichen Erfolg und die Gunst des Publikums immer wieder verteufelte, offenbart daraufhin erstmals seine bislang uneingestandenen Wünsche. »Die Menschen kommen zu mir«, konstatiert er ergriffen (We, S. 407). Er stirbt in der Annahme, den künstlerischen Durchbruch geschafft zu haben und einer glorreichen Zukunft entgegenzugehen.

Fischböck stirbt wie sein verhaßter Übervater Richard Wagner im Jahre 1883. Sein Lebensweg endet in Venedig, in jener Metropole also, deren Topographie im späten 19. Jahrhundert zur zentralen Chiffre der europäi-

Aufhören in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muß *eine* Musik seyn«. Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe in zwei Bänden, hrsg. v. Silvio Vietta u. Richard Littlejohns, Bd. 1, Werke, Heidelberg 1991, S. 133.

schen Décadence avanciert. Wagners und Fischböcks Kompositionen weisen bei aller postulierten Differenz weitreichende Affinitäten auf. Eine wesentliche und für das Romangeschehen zentrale Gemeinsamkeit besteht darin, daß sie einen über die Décadence hinausweisenden Weg nicht aufzuzeigen vermögen. Diese musikgeschichtliche Mission ist allein Verdi vorbehalten, der in Venedig zwar die tiefste künstlerische Anfechtung seines Lebens erfährt, diese Krise jedoch überwindet und in der Folge zwei Bühnenwerke komponiert, die zu den unbestrittenen Höhepunkten der Operngeschichte gehören. Verdi ist der einzige Tonkünstler des Romans, der die Januartage des Jahres 1883 überlebt, nur er erweist sich als zukunftsfähiger Komponist, der die Décadence hinter sich läßt. Sein Werk widersteht dem »Geist der Romantik« (We, S. 31)und behauptet sich als Hort eines »erleuchteten Realismus«.[23] Unter musikästhetischen Gesichtspunkten bezieht die Schlußpartie des Romans eine kulturkonservative Position, die Verdis Opernschaffen als zeitgemäß und zukunftsweisend würdigt, Fischböcks dodekaphonen Avantgardismus hingegen als dekadentes Wagner-Derivat verwirft.

Werfels Roman erweist sich gerade vor dem Hintergrund der Fischböck-Episode als ambivalent. Einerseits besitzt er eine progressive Stoßrichtung, indem er das Werk Verdis, das um 1920 noch unter Trivialitätsverdacht steht und von der deutschen Musikpublizistik kaum gewürdigt wird, als bedeutendes künstlerisches Vermächtnis entdeckt. Andererseits zeigt Werfels Roman auch rückwärtsgewandte Tendenzen, wenn er den musikästhetischen Paradigmenwechsel des frühen 20. Jahrhunderts verkennt und die Innovationen der Zwölftontechnik als »gewendete Romantik« diskreditiert. Freilich entpuppt sich Werfels Kulturkonservativismus als eine Haltung, die ihre eigene Beschränktheit reflektiert, auch wenn sie sich von ihr nicht zu lösen vermag. In der Schlußpartie des Romans erfährt der junge Fischböck eine gewisse Aufwertung, da Verdi bei seinem letzten Besuch am Krankenlager des Deutschen den Gedanken faßt: »Hier geht ein bedeutender Mensch zugrunde« (We, S. 408). Schon während der Auseinandersetzungen mit Fischböck hat Verdi wiederholt zu erkennen gegeben, daß dessen Kompositionen in eine neue Ära der Musikgeschichte verweisen. Im unmittelbaren Kontext dieser Szenen drängte sich zwar stets der Eindruck auf, daß Verdi mit seiner Einschätzung nicht inneren Überzeugungen folge, sondern bloß aus Höflichkeit nach freundlichen Worten suche, um den fiebernden Komponisten zu besänftigen. Vom Romanschluß aus gesehen, der Fischböck als ›bedeutenden‹ Musiker würdigt, lesen sich Verdis Ausführungen allerdings anders: »Nicht nur die Konsonanz, auch

[23] Franz Werfel, Zwischen oben und unten, Anm. 20, S. 391.

die Dissonanz ist ein vollkommen gleichberechtigtes Mittel der Musik. Es ist vielleicht nur Faulheit, daß wir bloß eine gewisse Anzahl harmonischer Verbindungen als Wohllaut gelten lassen. Jenseits von allen Hörbedürfnissen und Hemmungen mag die Musik liegen, wie sie jenseits von allen Schulen liegt. Theoretisch erkenne ich dies vollkommen an, als Mensch bin ich von diesen, gewiß schlechten Gewohnheiten, Bedürfnissen, Hemmungen nicht frei. Aber es gibt ja fortgeschrittenere Menschen, als ich es bin« (We, S. 346f.). Auf diese ›fortgeschritteneren Menschen‹ wird Adrian Leverkühn treffen, Fischböcks geistiger Nachfahre.

RAINER WASSNER

# DIE BEGEGNUNG MIT »DEM UMGREIFENDEN« IN ERNST JÜNGERS *DAS ABENTEUERLICHE HERZ* VON 1929

Ernst Jünger (1895-1998) rechne ich zu den Schriftstellern der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, in deren Werk eine »spirituelle« oder »religiöse« Problemstellung konstitutiv ist. Nicht im Sinne einer direkten Bindung an historisch gewachsene Traditionen, Religionen, Konfessionen. Sondern »religiös« im Sinne einer erlebnishaften Begegnung mit einer letzten, maßgebenden Wirklichkeit, die literarisch in Kategorien und Motiven verarbeitet wird, die der religiösen oder theologischen Sprache entnommen sind oder an sie anschließen können. Meiner Betrachtung geht es um jene Dimension, die »alles zusammenhält, allem zugrunde liegt, aus dem alles, was ist, hervorgeht«.[1] Wie sieht der Autor Jünger ihre Beziehung zur empirischen Welt, wie entwickelt sie sich bei ihm werkgenetisch, welche Stellung kommt ihr im Gesamtwerk zu, welche ethische Haltung fordert Jünger ihr gegenüber, in welcher Art und Weise tritt sie ihm entgegen oder er ihr?: solcherart sind die Fragen, die mich hier beschäftigen.[2]

[1] Karl Jaspers, Einführung in die Philosophie, München 1953, S. 28.- Jaspers nennt sie »Das Umgreifende«; andere neutrale Begriffe wären möglich: Sein, Grund, Absolutes, Umfassendes.- Interessanterweise halten sich gerade religionswissenschaftliche Lexika mit »Definitionen« des Religiösen zurück.

[2] Die Fragestellung ist nicht neu. Mit gänzlich anderen Zielen, Methoden und Darstellungsweisen haben schon Gerhard Nebel (Ernst Jünger. Abenteuer des Geistes, Wuppertal 1949) und Hans-Peter Schwarz (Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers, Freiburg 1962) eine religiöse Dimension des Frühwerks aufgewiesen. Seitdem ist es nur noch unter literaturkritischen, ideologischen, ästhetischen, zeitgeschichtlichen und politischen Gesichtspunkten betrachtet worden, bis kürzlich Thomas Löffler die religiöse Dimension wieder aufgegriffen hat (Zauberhafte Wirklichkeit und Wirklichkeit des Zaubers. Apokalyptische, esoterisch-hermetische und gnostische Traditionen im Werke Ernst Jüngers. Inauguraldissertation Heidelberg 1998). Das Alterswerk ist inzwischen längst in seinen religiösen Facetten erkannt und akzeptiert, vgl. Nicolai Riedel, Ernst-Jünger-Bibliographie 1928-2002, Stuttgart 2003.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-015 

*Das Abenteuerliche Herz* in der sogenannten »Ersten Fassung« von 1929[3] nimmt für unser Unterfangen eine herausgehobene Stellung ein: Erstens lassen sich von ihm aus, im Rückblick auf die Jahre davor und im Vorausblick auf die Jahre danach, besondere Phasen der frühen spirituellen Entwicklung Jüngers erkennen: einige Motive, die Jünger in den ersten Jahren seiner schriftstellerischen Laufbahn, von 1920 bis 1928, ausgebreitet hat, finden sich hier noch, einige andere schon nicht mehr. Andere wiederum klingen im Buch zum letzten Male an. Und zweitens findet sich eine Konzeption des »Umgreifenden«, die im weiteren Werk prinzipiell nicht mehr aufgegeben wird.

## 1. »DAS RINGEN UM DAS ABSOLUTE«[4] VOR DER ENTSTEHUNG DES *ABENTEUERLICHEN HERZEN*

Ernst Jünger durchläuft in einer liberalen und bürgerlichen Familie keine speziell religiöse Erziehung; obwohl evangelisch getauft, bleiben ihm die Institutionen und Inhalte des Christentums fremd.[5] Im Weltkrieg, in den er als Kriegsfreiwilliger zieht und den er von 1915 bis 1918 im Westen mitmacht, sind sie ihm ohne Bedeutung. 1920 setzt die schriftstellerische Verarbeitung seiner Kriegserfahrungen ein.

Die Kriegsschriften,[6] aus seinen Kriegs-Tagebüchern hervorgegangen,[7] sollen ein authentisches Bild des Krieges vermitteln, sind aber weitaus mehr als bloße Verdoppelung des Kriegserlebnisses. Jünger versucht, dem (aus militärischer, humanistischer, bürgerlicher, individueller Perspektive) anscheinend Sinnlosen einen angebbaren Sinn abzutrotzen. Eine christliche Lösung kommt, wie gesagt, nicht mehr in Betracht. Gleichermaßen hat der bürgerliche und proletarische Fortschrittsglaube für Ernst Jünger falliert.[8]

[3] Bibliografische Angaben s. Anm. 19.- Das Buch ist seit seinem Erscheinen Gegenstand literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung, vgl. Steffen Martus, Ernst Jünger, Stuttgart, Weimar 2001, S. 72ff.

[4] Hubert Becher, Das Ringen um das Absolute, in: Armin Mohler (Hrsg.); Freundschaftliche Begegnungen. Festschrift für Ernst Jünger zum 60. Geburtstag, Frankfurt/M. 1955, S. 46.

[5] Aufschlußreiche Hinweise zur religiösen Frühentwicklung bei: Heimo Schwilk, Uwe Wolff, Die Konversion, in: Gegengift 3, 1999, S. 18-29.

[6] Zu Titeln und Auflagen: Horst Mühleisen, Bibliographie der Werke Ernst Jüngers, Stuttgart 1996 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 47).

[7] Zum redaktionellen Prozeß: John King, »Wann hat dieser Scheißkrieg ein Ende?«. Writing and Rewriting the First World War, in: Das Luminar, Schriften zu Ernst und Friedrich Georg Jünger, Bd. 2, Schnellroda 2003.

[8] Man erschließt sich den Zusammenbruch der Fortschrittshoffnungen, die der Weltkrieg auslöste, am besten aus den Autobiografien der betroffenen Jahrgänge.

So beschreitet Jünger den Weg eines unorganisierten literarischen Einzelgängers,[9] der per se von der Wirkmächtigkeit einer umgreifenden Sinnschicht überzeugt ist, welche alle Absurditäten und Kontingenzen des Krieges auffängt. Diese Sinnschicht bleibt in den ersten Büchern und Auflagen eine namenlose, konturlose, rätselhafte Urkraft, der der Soldat Jünger in den (nachgezeichneten) Materialschlachten nur in stoischer, wachsamer Passivität standhalten kann. Eine vereinheitlichende Deutung des Krieges gelingt Ernst Jünger nicht.[10]

Ab 1924/25 schlägt Jünger in der Darstellung des Krieges einen neuen Ton an.[11] Er bedient sich plötzlich religiöser Metaphern und Analogien, um dem Leser die Elementargewalt des Umgreifenden zu veranschaulichen. Zuweilen charakterisiert Jünger das Kriegsinferno gar als ein apokalyptisches Drama, das einen qualitativen Umschlag der Geschichte einläute und wertet das Frontgeschehen durch ein der Bibel entnommenes Vokabular oder durch Vergleich mit christlichen Heiligen und Märtyrern als letzterfahrbares Absolutum auf.[12] Er konstatiert, »daß ein mächtiger, unpersönlicher Wille durch uns spricht. Wer das erkennt und anerkennt, der besitzt Religion.«[13]

Neben das Postulat der Sinnhaftigkeit und der temporären Sakralisierung des Krieges erscheint, vorzüglich in Jüngers Publizistik in der nationalrevolutionären Presse ab Mitte der zwanziger Jahre,[14] mit dem »Glauben« eine weitere religiöse Kategorie. Jünger äußert in seinen Aufsätzen die Sehnsucht nach einem fanatischen »Glauben«, die er in Mittelalter und Gegenreformation realisiert glaubt[15] und die er jetzt auf ein ideelles, kommendes Vaterland richtet. Was hier anklingt, darf nicht als konventioneller Nationalismus oder als Chauvinismus mißverstanden werden. »Die Begriffe

[9] Zur Biografie: Heimo Schwilk, Ernst Jünger. Leben und Werk in Bildern und Texten, Stuttgart 1988.

[10] King, Anm. 7. – Symptomatisch ist die 1923 erschienene Erzählung *Sturm*, die geradezu postmodern eine Vielzahl von Lebens- und Kriegsinterpretationen unentschieden durchspielt.

[11] Vgl. die Übersicht bei King, ebd.

[12] Vgl. Volker Mergenthaler, ›Versuch, ein Dekameron des Unterstandes zu schreiben‹. Zum Problem narrativer Kriegsbegegnung in den frühen Prosatexten Ernst Jüngers, Heidelberg 2001. Im Gegensatz zu Mergenthaler sehe ich in der Sakralisierung des Krieges kein zentrales semantisches Feld der Jüngerschen Kriegsliteratur.

[13] Feuer und Blut, 1. Aufl., Magdeburg 1925, S. 33 – ab der 5. Aufl. 1929 weggefallen (vgl. Anm. 22).

[14] Sven Berggötz, Ernst Jünger. Politische Publizistik 1919-1933, Stuttgart 2002; Hans-Peter Schwarz, Anm. 2.

[15] Es sei nur der Vollständigkeit halber angemerkt, daß die mittelalterliche Religion weitaus rationaler war, als Jünger meint, vgl. etwa die Schriften von Alain De Libera, auch: Arnold Angenendt, Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter, München 2003.

›Nation‹ oder ›Deutschland‹ bezeichnen [..] nicht so sehr dieses oder jenes konkrete Stück Land oder Volk, sondern sie stehen als Symbole für ein Absolutes, das in der Kriegserfahrung aufscheint.«[16] Und die rechte Weise der Interaktion mit diesem umgreifenden Absoluten ist die Propaganda, die seine Ankunft beschleunigt. Der Schriftsteller wird zum Geburtshelfer einer neuen Ordnung, in deren Zentrum die moderne Technik herrscht.

Der Glaube bewirke nicht nur individuelle Wunder, schreibt Jünger, er hätte die Entente den Krieg gewinnen lassen, insoweit er die vorhandenen psychischen Energien ihrer Völker restlos zu mobilisieren imstande war. Voraussetzung war allerdings, daß sich dieser Glaube auf Mächte und Kräfte bezog, die danach drängten, im Geschichtsprozeß realisiert zu werden.[17] Genau besehen, ist es kein Glaube im Sinne biblischer Religiosität, den Jünger einklagt; er konzipiert ihn vielmehr funktionell von seiner psychologischen, sozialen und geschichtlichen Leistungskraft her, die er im zeitgenössischen Wertepluralismus vermißt. Jünger plädiert keinesfalls für eine Rückkehr zur katholischen Kirche. Deren Analyse mache nur den Verlust einer umgreifenden, »seinsmäßigen« Gewißheit in der Moderne klar.[18]

## 2. *DAS ABENTEUERLICHE HERZ*[19] UND SEIN »MAGISCHER REALISMUS«

Bis zu diesem Buch sind Jüngers Schriften ein Tasten nach dem Umgreifenden ohne eindeutiges und bleibendes Resultat gewesen. Jetzt wird ein kompletter Entwurf vorgelegt, den sich der Leser in systematischer Hin-

[16] Rolf Peter Sieferle, Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen, Frankfurt/M. 1995, S. 146.

[17] Ernst Jünger, Die Totale Mobilmachung, in: Blätter und Steine, 1. Aufl., Hamburg 1934, S. 122-153 (zuerst 1930; Sämtliche Werke, Bd. 7, Stuttgart 1980, S. 119-142).

[18] Ernst Jünger, Die Heilige im Automobil [1929], in: Berggötz, a.a.O., S. 473-479.- Im übrigen läßt sich auch in seiner Lektüre und in seinem Briefwechsel ein beginnendes und wachsendes Interesse an Religion belegen, wobei die zeitgenössische Kirche und Theologie ausgespart bleibt. Im Privaten bliebe anzuzeigen, daß er kirchlich heiratet und seine Kinder evangelisch taufen läßt.- Ausführlich zur Zeit bis 1928 Rainer Waßner, Religiöse Spuren in Ernst Jüngers Frühwerk, in: Das Luminar, a.a.O., Bd. 4 [erscheint 2005].

[19] Ernst Jünger, Das Abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht [Sogenannte Erste Fassung], Hamburg 1929 (Neuausgabe Stuttgart 1987). Ich zitiere nach der textidentischen Ausgabe in den Sämtlichen Werken, Bd. 9, Stuttgart 1979, S. 31-176. Seitenzahlen werden im Text angegeben. Die »Zweite Fassung«, mit dem neuen Untertitel *Figuren und Capriccios*, erscheint 1938; es ist keine bearbeitete zweite Auflage, sondern ein eigenständiges Werk, dessen frühesten Bestandteile bis in das Jahr 1933 zurückreichen. Zum Vergleich der beiden »Fassungen« siehe Martus (a.a.O., Anm. 3).

sicht freilich selbst erschließen muß,[20] denn das *Abenteuerliche Herz* sammelt rhapsodisch Gedanken in heterogenen Textkörpern, deren Überschriften nur aus Ortsangaben bestehen.

## 2.1 Die Herrschaft des Umgreifenden

Die Erfahrungen des Weltkrieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit hatten Jünger längst die Ohnmacht rein menschlicher Dispositionen erwiesen. Nicht Subjekt der Geschichte, sondern Leidender und Vollziehender eines ›dunklen, anonymen Willens‹ sei der Mensch. Dabei bleibt es. »Die Arbeit dieses Künftigen, [wird] geleistet nicht etwa durch die Anstrengungen einer menschlichen Generation, sondern durch ein kosmisches Walten, das wunderbar und daher unerklärlich ist und das sich dieser Generation bedient« (S. 109). Die Dinge nehmen ihren – irgendwie – vorgezeichneten Lauf, gleichgültig um die Intentionen der Akteure. Das Verändernwollen der geschichtlichen Umstände wird überflüssig und unsinnig. Auch das Erhalten liebgewonnener Verhältnisse ist fehl am Platz. »Es hat keinen Sinn, sich einer Zerstörung entgegenzustellen, die unaufhaltsam ist« (S. 122).

Jünger präsentiert damit ein Geschichtsmodell, das sich von den bürgerlich-aufgeklärten Postulaten einer subjektzentrierten Handlungstheorie, einer human initiierten Geschichte und einer Herrschaft der Vernunft weit entfernt.[21] Er liefert stattdessen eine Naturgeschichte – »kosmisches Walten« –, in der unentwegt Lebensformen entstehen und vergehen wie in »Flut und Ebbe« (S. 110). Der Autor scheint mit Nietzsches ›Ewiger Wiederkehr des Gleichen‹ zu sympathisieren. »Ich würde noch unzählige Male leben, dasselbe Mädchen kennenlernen, dieselbe Blume essen und daran

[20] Eine Schwierigkeit besteht für jeden Interpreten im Neben-, Mit- und Durcheinander verschiedener, nicht immer kompatibler Gedankenstränge. Dem »magischen Realismus«, den ich hier entfalte, weil er weiter beibehalten wird, verschlingt sich (und noch bis 1934) ein »Heroischer Realismus«; auf ihr gegenseitiges Verhältnis gehe ich in 2.4 ein. Lebensphilosophische Versatzstücke, antibürgerliches Ressentiment, esoterisches Gedankengut und expressionistische Stilelemente sind gleichfalls vorhanden. Jünger ist eben Schriftsteller, nicht systematischer Philosoph oder Theologe.

[21] Hierin ist Jünger kein Einzelfall: lang ist die Liste derjenigen, die die Vorstellung eines vernünftigen Ich als Movens der Weltgeschichte in die theoretische Rumpelkammer geworfen haben: Freud, Marx, Darwin, Spengler, Pareto, Nietzsche, Schopenhauer, Tönnies, Durkheim, Heidegger, in neuerer Zeit etwa Claude Lévi-Strauss. Gadamer hat einmal vom »Aufstand der Weltanschauungen« gegen das idealistische Freiheitspathos gesprochen. Es wäre eine reizvolle vergleichende Untersuchung, in welcher Weise die Genannten der Ratio wieder zu ihrem Recht verhelfen, um nicht im blanken Fatalismus zu enden. – Auch bei Jünger: das Problem der Willensfreiheit beunruhigt ihn lebenslang.

zugrundegehen, ebenso wie dies bereits unzählige Male geschehen war« (S. 95) meldet ihm ein Traum.

### 2. 2 Der Doppelcharakter des Sinnlich-Konkreten

So lautet die erste Botschaft vom Umgreifenden: Die Menschheit ist in ein kosmisches, unverfügbares Es eingesenkt, dessen geheimnisvolles »Walten« unsere Geschicke bestimmt. Damit läßt es Jünger nunmehr nicht bewenden, sondern er füllt den Raum zwischen Makro-Kosmos und menschlichem Mikro-Kosmos durch ein erstmalig vorgestelltes Zwei-Schichten-Modell der Realität aus. Die erste Schicht, die »Tagesseite«, umschließt die pragmatische Alltags-Verständigung, das gewöhnliche, zweck- und zielgerichtete Handeln, die erste Wahrnehmung von Sachen und Dingen, den bloßen Augenschein. Ihr zugeordnet werden die wissenschaftlich-intellektuelle und die instrumentell-organisatorische Perspektive. Die zweite Schicht heißt im *Abenteuerlichen Herzen* die »nächtliche« Seite, und ihr entspräche eine »magische« Perspektive. Ist die Tagesperspektive auf »Bestimmtheit, Logik, Kongruenz« aus, ist es die magische auf »Ahnung, Anklang und Ähnlichkeit« (S. 66). Tag- und Nachtseite greifen so ineinander, »daß jede unserer vertrautesten und alltäglichsten Erscheinungen sich gleichzeitig als Symbol eines wesentlicheren Lebens erfassen läßt« (S. 99).

Wie das Zitat zeigt, gehen für Jünger die beiden Schichten nicht gleichwertig nebeneinander her. Jener »nächtliche« Erfahrungsbereich ist »wesentlicher«, weil dem Umgreifenden näher, dessen Impulse er aufnimmt. Bei Jünger hört sich das so an: »Dort, in den dunklen Zonen einer chaotischen Fruchtbarkeit, rüstet es zum neuen Vorstoß in die Zeit, dort, in der wärmeren Nähe des Wunderbaren, zeugt es die glänzenderen Urbilder, um sie wiederum als Bilder über die Barrieren der Erscheinung zu schleudern« (S. 110). In anderen Worten: das Umgreifende, von Jünger mit dem Begriff des »Wunderbaren« belegt,[22] bleibt unanfechtbar und nicht manipulierbar, auch »unerklärlich«, aber über eine Hierarchie von Zwischenwelten kann man sehr wohl Kontakt mit ihm aufnehmen. Dagegen fällt die Tagseite wertmäßig ab, sie ist nur »Symbol«, »Abbild« (S. 110), sekundäre Form, es »tritt die Erscheinung selbst in die zweite Ordnung zurück« (S. 68). Die modern-positive Wissenschaft wird kritisiert, weil sie mit ihren Begriffen und Zahlen an der Oberfläche der Erscheinungen verharre und damit das Wesentliche des Lebens verfehle. Was aber ist das Wesentliche? L´essence divine, das Leben, die zeugende Kraft – so lauten z.B. Jüngers Antworten.

[22] Der Begriff der »Religion« für das Umgreifende aus den Kriegsschriften ist somit aufgegeben (s. Zitat in Anm.13).

Die Einschätzung der Welt als Ganzer verändert sich, sind doch Furcht und Schrecken der Welt dem tagesseitlichen Blick geschuldet. Zieht man hingegen die magisch-nächtliche, hinter- oder untergründige Seite von Dingen und Verhältnissen mit heran, komme » die verborgene Harmonie der Dinge [...] zum Klingen« (S. 86), höre man eine »Stimme, die inmitten der Verwirrung von einer höheren Einheit Kunde gibt« (S. 176); »geschieht Fäulnis niemals im wesentlichen Kern« (S. 111). Die Welt ist trotz ihrer Entfremdungen und Disharmonien nicht aus der Ordnung zu bringen. Mit dieser Rechtfertigung des Bestehenden erklärt sich Jüngers Gelassenheit über den Weltlauf, sein Vertrauen zum Leben. Eine solche Welt hat ihr Genügen in sich und bedarf keiner korrigierenden menschlichen Eingriffe, höchstens der Stellungnahmen zu ihr.

Wie gelangt man zur »anderen Seite«[23] bzw. rückt dem Umgreifenden näher? Es gilt einen Weltbezug herstellen, der darüber hinausgeht, Dinge und Verhältnisse nur benutzen, beherrschen oder abwehren zu wollen. Jünger bringt dafür kategorial erneut den Glauben ins Spiel, definiert ihn jetzt jedoch von Gefühlen her statt von seiner Effizienz (wie noch in der politischen Publizistik) und erweitert sein Spektrum. »Glaube, Frömmigkeit, Wagemut, Begeisterungsfähigkeit, liebevolle Bindung an irgendetwas, sei es, was es auch sei [...]« (S. 40, auch 130). Der Glaube an die Zukunft des Vaterlandes ist nur noch eine einzige von unendlich vielen Möglichkeiten intensiver Bindung, die im Buch kaum Erwähnung findet. Der Glaube bedürfe der Ergänzung – und das ist neu – durch einen methodischen Schritt, wenn die mit ihm gewonnene neue Offenheit für das Andersseitige erkenntnisfördernd sein soll: Man müsse sich auf einen »beobachtende(n) Punkt aus exzentrischen Fernen« (S. 33) stellen, das Leben und seine »Werte werden gleichsam noch einmal gewertet« (ebd.). Jünger redet erstmals von einer »stereoskopischen Wahrnehmung« (S. 83ff.), es käme darauf an, »die Dinge mit der inneren Zange« zu fassen (S. 86), das heißt, mit einem geistigen Auge zu sehen, das uns mit der Schicht des Wesentlichen verbinde. Beide, Herz und Distanz sind vonnöten, ein »kategorischer Imperativ des Herzens«, der »das Chaos der Gewalten nach den Grundmaßen neuer Ordnungen durchstreift« (S. 173). Nur von dieser Hermeneutik her sind Jüngers Attacken überhaupt verstehbar. Die Wissenschaft zum Beispiel hat die Distanz, aber ihr fehlt (in Jüngers Perspektive) das Herz, sie arbeitet mit Beziehungen zu Objekten, statt zu Lebendigem. Deshalb weiß sie nichts vom Umgreifenden. Ein skurriler Samm-

[23] Buchtitel von Alfred Kubin von 1908, den Jünger sehr geschätzt hat, siehe seine Rezension unter dem Titel »Die Staubdämonen« (in: Blätter und Steine 1934, S. 99-106) und Verweis auf Kubins Roman im *Abenteuerlichen Herzen* (Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 9, S. 79).

ler hat wohl das Herz, er handelt nicht zweckmäßig, ihm fehlt aber die Distanz, deshalb ahnt er höchstens etwas vom Umgreifenden; auch der Bürger verbleibe in der Sphäre der »Zufriedenheit und Nützlichkeit« (S. 139) und überspringe nicht die Grenze zu einer anderen, höheren Wirklichkeit.

Trotz seiner Kritik an der nackten, »oberflächlichen« Verstandes-Rationalität, insonders der Wissenschaft ist das *Abenteuerliche Herz* nicht etwa eine Feier des Irrationalen. Wenn nämlich Jünger die Aufklärung, ihr Ethos und ihre Attitüden verurteilt, soll das Denken nicht zugunsten einer Gefühlsduseligkeit oder eines Mystizismus abdanken. Eher im Gegenteil. »Nicht mehr zweifeln können, selbst der Schattenseite des Glaubens nicht mehr teilhaftig sein: das ist erst der volle Zustand der Gnadelosigkeit« (S. 78). Es geht Ernst Jünger um Erweiterung des niederen Alltagsbewußtseins, um die Überwindung eines nur vom Verstand geleiteten Denkens und ein neues Wirklichkeitsverständnis auf der Grundlage neuer und tieferer Erfahrungen und Begegnungen mit den Mächten des Daseins. »Soviel ist gewiß, daß eine Art des Bewußtseins, die nur während des Lebens, und auch hier höchstens zur Hälfte seiner Zeit, von Gültigkeit ist und an der sowohl der Schlafende wie das Kind, auch Berauschte, Dichter und Liebende keinen Anteil haben, nur sehr bedingte Werte zu setzen vermag« (S. 149). Jünger ist nicht reaktionär oder vernunftfeindlich, er will die Vernunft durch »Annäherung« (ein Ausdruck aus seinem Spätwerk) an das Umgreifende verbreitern, vertiefen, fundieren. Die Vernunft bleibt das Organ für die Erkenntnis und literarische Mitteilung des jenseits des Gewöhnlichen Geschauten.

### 2.3 Die magische Dimension: Empfangsstation des Umgreifenden

In seiner Suche nach dem Sinn der Geschichte und im Bemühen, über das Umgreifende mehr zu erfahren und ihm zu begegnen, ist Jünger auf eine »magische« Dimension gestoßen. Sie ist selbst nicht das Umgreifende, das unzugänglich im Dunkel thront, von ihm aber Bilder, Abbilder und Urbilder empfängt und dergestalt Aufschlüsse in allgemein-typische Welt-Konstellationen erlaubt. Erreicht wird sie durch den Glauben und einen speziellen, »stereoskopischen« Blick auf die Dinge. Auf sie fällt vom Umgreifenden her anderes Licht als das Tageslicht. Sie erscheinen nicht mehr öde und nichtssagend, sondern in einem magischen Glanze, wie verzaubert, geheimnisvoll und wunderbar.- Wiederum sind das Jüngersche Attribute, nicht von außen herangetragen.[24]

[24] Deshalb ist die magische Perspektive das ganze Gegenteil der wissenschaftlichen Perspektive, welche die Welt gerade entzaubert, indem sie sie erklärt. Vgl. Helmuth Kiesel, Wis-

Grundsätzlich eignet sich jeder Augenblick dazu, die Welt und das Leben in neuer Qualität aufleuchten zu sehen. Es gibt keine Rangskala der Erlebnisse, jede Kreatur, jedes Ding, jeder Dingkomplex, jede Begegnung kann jäh ein grundlegenderes Sein durchscheinen lassen, ob in Krieg oder Frieden, in Lust und Schmerz, in Arbeit oder Muße, im Leben oder Sterben, in Vergangenheit oder Gegenwart. »Überall hängt das Unsichtbare seine geheimen Angeln nach uns aus, und noch das kleinste, entfernteste Ding ist von jenem mystischen Leben erfüllt, von dem wir selbst ein Teilchen sind. Das Erlebnis, durch das Jakob Böhme beim Anblick eines zinnernen Gefäßes plötzlich die ganze Liebe Gottes empfand, ist keineswegs außergewöhnlicher Natur, und vielleicht ist es wichtiger, als wir ahnen, daß dieses Gefäß gerade ein zinnernes war« (S. 35).

Es gibt aber privilegierte, ergiebigere Zugänge zu jener vertieften, wesentlicheren, zauberhaften Wirklichkeit. »Drei Zustände gibt es, die Schlüssel zu allen Erlebnissen sind: den Rausch, den Schlaf und den Tod« (S. 72). Im »Geheimnisvollen, im Traum, im Schönen oder im Besonderen« liege eine »Bestätigung der anderen […] Welt« (S. 64). Ferner sind Jagd, Natur, Erinnerung, Schmerz günstige Ausstiege aus der gewöhnlichen Welt, ›magische Schlüssel‹.

Selbst die moderne Zivilisation, die sich für Jünger in einem »verwickelten Traumzustand« (S. 117) befindet, bietet ihm genügend Anhaltspunkte, um ihr ungewohnte, wesentlichere Bedeutungen abzuschauen bzw. zuzuschreiben. Wichtige Passagen des Buches entdecken in der zeitgenössischen Gesellschaft das »Böse« und die »Schuld«, entdecken dämonische, ja diabolische Aspekte. »Der Glaube an die Anwesenheit feindlicher Mächte gehört dem Bereiche unserer tieferen Überzeugung an« (S. 148). Hieraus erklärt sich übrigens Jüngers starkes Interesse an den Hexenprozessen.[25] Für Jünger ist der Hexenglaube Beleg einer in der Aufklärung verlorengegangenen, unheimlichen Dimension der Realität, die nach wie vor existent sei.

Sogar in der modernen Technik, auf die er nur knapp eingeht, vermag Jüngers »stereoskopischer Blick« Wundersames zu erhaschen, einen »luziferischen Aufstand« (S. 79).[26] Man erblicke in dem Urteil nichts Abfälliges,

senschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger, Heidelberg 1994.

[25] S. 166ff. – Jünger hat sich schon früh, wie sein Briefwechsel verrät, mit der Geschichte der Hexenprozesse befaßt. Er vermeint, die Jahrhunderte überspringen zu können und sich dem Bewußtsein der Hexen und ihrer Richter direkt annähern zu können; Geschichte ist ihm akzidentiell.

[26] Spätestens hier endet die Nähe zur Lebensphilosophie. Jünger teilt weder ihren Subjektivismus noch ihre Verfallstheorien und geschichtsphilosophischen Dualismen. In seinem monistischen Entwurf ist wirklich alles Dasein durch seine Existenz gerechtfertigt.

denn das Wunderbare und seine Emanationen sind nicht mit dem Angenehmen oder Erwünschten identisch.

### 2.4 Magischer und Heroischer Realismus

Im *Abenteuerlichen Herzen* verschränken sich, manchmal kaum zu unterscheiden, zwei Text- und Sinnschichten spiritueller Art: der magische Realismus und der heroische Realismus, wie sie Jünger selbst tauft. Beide »Realismen« sind Stellungnahmen zum Umgreifenden und schlagen einen Modus vor, mit ihm zu kommunizieren. Wir haben dem magischen Realismus den größeren Raum gewidmet, weil er sich durchgehend im Werk behaupten wird, wenn auch unter wechselnden Namen.

Ist der magische Realismus mehr eine kontemplative, betont der heroische Realismus eine agonale Lebensanschauung. Der heroische Realismus entstammt der Schaffensperiode Jüngers in der Mitte der zwanziger Jahre. Er wurde kreiert als Verhaltenskodex für eine Zeit der apokalyptischen Wende, in der sich das Umgreifende durch revolutionäre, schmerzhafte Zerstörung bzw. Verwandlung aller Verhältnisse in eine neue Gesamtordnung bemerkbar macht, ohne daß irgendwo ein übergeordneter Sinn zu erkennen wäre. Dieser Umwälzung wird im Kriege nur ein soldatisches »Standhalten« entgegensetzt; nach dem Krieg wird daraus eine publizistische Kampagne für die neue Zeit und ihre Ankunft. Das *Abenteuerliche Herz* (in der Ersten Fassung) behält das Konstrukt bei.[27] »Wir marschieren seit langem einem magischen Nullpunkt zu, über den nur der hinwegkommen wird, der über andere, unsichtbarere Kraftquellen verfügt« (S. 135). »Dies bestärkt mich in meiner Ansicht, daß man der Zivilisation nicht in den Zügel fallen darf, daß man im Gegenteil Dampf hinter ihre Erscheinungen setzen muß« (S. 79f.).

Auch der Heroische Realismus wird in einer Sprache und Stimmung geschildert, die ihre Herkunft aus der kultisch-religiösen Welt nicht verleugnen können und wollen.

Man trifft man auf positive Bewertung spiritueller Eigenschaften und Tugenden, wie Frömmigkeit, Selbstdisziplin, Askese, Leidenschaft, Glaube, Opfer und Martyrium, Todesbereitschaft, Bejahung des Leides. Die Überlappungen mit christlichen Tugenden sind nur partiell, denn das Mitleid ist »dem heroischen Menschen von Grund auf zuwider, der lieber wie Petrus irgend jemandem das Ohr abhaut, als daß er eine Entwürdigung wehrlos geschehen läßt« (S. 171). An anderem Orte ist die Rede vom »herrliche[n]

[27] In der »Zweiten Fassung« von 1938 ist er vollständig getilgt. Vielleicht läßt sich deshalb Jüngers Widerwille gegen die Wiederauflage der Ersten Fassung verstehen.

Wort der göttlichen Unbarmherzigkeit« (S. 59). Gläubige und Krieger werden öfters in einem Atemzuge genannt (z.B. auf den Seiten 167, 151, 170f.).

Als Vorbild künftiger Bezugnahmen auf das Umgreifende goutiert Jünger die alten Klöstern und Orden. »Wo sind [heute] jene Klöster der Heiligen, in denen die Seele in ihren mitternächtlichen und herrlichen Triumphen den Schatz der Gnade erstritt? die Säulen der Einsiedler als Monumente einer höchsten Sozietät?« (S. 40; ohne daß gefragt würde, wem letztlich der klösterliche Dienst gegolten hat oder gilt). In seiner eigenen Lösung gelangt Jünger zu einem unsichtbaren Bündnis neuer Eliten. »In diesen Augenblicken des gläubigen und heroischen Einklanges mit der Welt tritt der Mensch in die verborgene Brüderschaft ein, in einen höheren Kreis des Lebens, der sich durch das geistige Brot des Opfers erhält« (S. 175). Jünger träumt von unsichtbaren Orden, welche dereinst die alte Kirche ablösen und in denen liturgische Formen gepflegt werden: eine »stille Messe« (S. 175). »Das große, abenteuerliche Herz, das sich von seinen Mitteln verlassen sieht [...] beschwört, weil es sich nicht stark genug fühlt, die Hilfe der Dämonen herbei« (S. 156).

## EIN »THEOLOGISCHES« NACHWORT DES VERFASSERS

Jünger ist Repräsentant einer Kulturkrise in Deutschland, die durch die Kriegserfahrung und die nachfolgende Umwälzung aller Lebensverhältnisse ausgelöst wird. Seine intellektuelle und literarische Vergewisserung sucht nach einem unbedingt feststehenden archimedischen Punkt, der von den Kontingenzen, Verwirrungen und »Dämonien« der Zeitläufte nicht zu erschüttern ist. Jünger stellt damit eine durchaus traditionelle Frage nach dem Umgreifenden, das einen sinnvollen Gesamtzusammenhang alles Seienden garantieren soll, aber er findet an den traditionellen Antworten (Gott und die säkularisierten Heilslehren des 19. Jh.) kein Genügen mehr. Nur das Tribunal des eigenen Gewissens ist ihm Wegweiser zu einer neuen Autonomie. Nach einer Orientierungsphase, die das erste Jahrzehnt nach dem Weltkrieg umfaßt, wird 1929 das *Abenteuerliche Herz* zum literarischen Ort einer eigenständigen konzeptionellen Grundlegung für ein Werk, dessen Gegenstand der neue Kairos, das angebrochene neue Zeitalter ist.

Mit der nächtlichen Seite als der magischen Rückseite alltäglicher Angelegenheiten hat Jünger das Feld seiner Erfahrungen und Interessen abgesteckt, die jetzt und zukünftig den Fokus seiner Autorschaft bildet. Die »andere Seite« (die im Laufe der Zeit noch viele Umbenennungen und Differenzierungen erfahren wird) verbindet ihn mit dem Umgreifenden (das

ebenso noch viele Namen und Prädikate erhalten wird), von ihr aus lassen sich Merkmale und Eigenschaften einer wunderbaren Ordnung des Universums entziffern. Jünger entbirgt an den Wesen und Dingen ein tieferes, realeres, qualitativeres Dasein, als es im alltäglichen Weltbezug möglich ist. »Glaube«, »stereoskopischer Blick« und der Mut zu einzigartigen Grenzerfahrungen, wie in Rausch und Traum, lassen uns die empirische Welt von Raum, Zeit, Kausalität verlassen und vorübergehend die »magische« Dimension erreichen. Das den Sinnen Gegebene erhält einen neuen Status: es ist der nicht wegzudenkende Ausgangspunkt zum Mysterium des Umgreifenden, aber eben nur der Ausgangspunkt. Seine Trägerschaft eines auratischen, transzendenten Sinns und Seins muß durch einen eidetischen Akt erst freigelegt werden. Damit vollzieht sich eine magische Verwandlung der Welt in eine höhere ontologische Ebene.[28]

Die magische Dimension, soll sie mit neuen Erkenntnissen und Einsichten verlassen werden, verlangt als Verhaltensweisen Achtsamkeit, Hingabe, Verzicht auf Intervention, Tapferkeit angesichts visionärer Schrecken. Im Ergebnis stellen sich Momente des Glücks, der Erschütterung, der Verzauberung und Sinnklarheit ein. »Wer Sinn dafür besitzt, hat diese Angriffe des Wunderbaren auf die Welt der Tatsachen sicherlich an sich selbst erlebt, als Gleichgewichtsstörung in Augenblicken, in denen die magische Perspektive sich erschließt, als Stocken des Atems und des Herzschlages, als blitzartiges Erlöschen der Wahrnehmung und als ihr Wiedererwachen, dem [...] die Welt irgendwie verändert erscheint« (S. 62).[29] Immer aber bleibt die distanzierte Vernunft die protokollierende Instanz des Schriftstellers.

Um dem Leser einen kleinen Eindruck zu vermitteln, wie Jünger an seinem Konzept des Umgreifenden weiter feilen wird, ohne es im Grundsatz anzutasten, brauchen wir nur ein Jahr weiter zu gehen.[30] Der »Glaube« als Schlüssel und Zugang wird stillschweigend fallengelassen; reine Sehnsucht schaffe ihn nicht herbei, er sei nur ein Ausdruck defizienter Befindlichkeiten, nicht der Fülle. Es scheint mir, als wolle Jünger damit noch klarer herausstellen zu wollen, daß die »Dinge« in der magischen Verwandlung nicht subjektiv, psychologistisch verinnerlicht werden, sondern der Beobachter objektiv in die Dimension des raum- und zeitlosen Seins

[28] Eine überzeugende Analyse der Jüngerschen Erkenntnishaltung leistet Friedrich Strack, Ernst Jünger in romantischer Tradition, in: Les Carnets Ernst Jünger, Vol. 1, 1996, S. 9-22.

[29] Ein Vergleich mit Kategorien der Religionswisenschaften liegt nahe. Er kann hier nicht geleistet werden.

[30] Sizilischer Brief an den Mann im Mond, zuerst 1930, jetzt leicht verändert in Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 9, S. 9-22.

eintrete, wo die Dinge von ihrer Vergänglichkeit erlöst sind und von ihrem wahren Wesen zu uns sprechen, wie zum Beispiel in den Träumen, die er nicht auf verdrängte Persönlichkeitsanteile bezieht, sondern auf das Umgreifende, von dem sie ein Nachhall sind. Um so zentraler wird nun für Jünger die Methodik des neuen Sehens, die eine »magische Trigonometrie« aufbaut, welche die »Zeichen« der empirischen Erscheinungen entsiegele. Diese hat Jünger jetzt zu einer »Existenz« gemacht, die über sich selbst hinaus auf das »Unbewegte Sein« als das Umgreifende hinweist, auf das Ewige im Jetzt. Die Sinnfrage ist freilich noch lange nicht damit beantwortet, doch wir »fühlen, wie, zögernd noch, Sinn in das große Werk einzuschießen beginnt, an dem wir alle beschäftigt sind.«[31]

[31] Ebd., S. 22.

# DISKUSSIONEN

ULRICH OTT

# SCHILLER – AKTUELL?

## Zur zweiten und letzten Diskussionsrunde

In der Zusammenfassung der ersten Diskussionsrunde (*Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 48, 2004, S. 377-380) wurde die Hoffnung ausgesprochen, die trotz verschiedenen Einladungen zunächst vermißten Stimmen aus dem Theater und den Medien möchten für die zweite Runde noch zu gewinnen sein. Thomas Steinfeld, Literaturkritiker bei der Süddeutschen Zeitung, hat uns den Wunsch, was die Medien betrifft, erfüllt, wofür ihm Dank gebührt. Beiträge aus dem Theater haben uns indessen nicht erreicht – diese Stimmen sind offenbar für das Feuilleton leichter zu gewinnen als für das *Jahrbuch* einer literarischen Gesellschaft – und sei es jenes der Schiller-Gesellschaft. So muß das Fehlende durch den Hinweis auf das »Extrablatt zum 200. Todestag des Dichters im Jahr 2005« in der *Zeit* vom 5. Januar 2005, S. 31-44 ersetzt werden, in dem sich ein bedeutsames Interview zu Schillers Aktualität mit der Regisseurin Andrea Breth findet – und auch sonst viel Interessantes zum Thema. Das Extrablatt war der Presseauftakt eines Jubiläumsjahres, das in Buchproduktion, Bühnengeschehen, Presseecho, Ausstellungen und Veranstaltungen Schiller über alle Erwartung hinaus beleuchtet und den Beweis seiner Aktualität allein schon dadurch erbracht hat.

Die Zusammenfassung der ersten Runde im vorigen *Jahrbuch* schloß mit der schüchternen Frage, ob in der weiteren Diskussion denn auch Einwände gegen die Haupttendenz aller Beiträge der ersten Runde erwartet werden könnten – gegen die Tendenz nämlich, Schillers Aktualität in der dialektischen Spannung zwischen seinem Realismus und seinem Idealismus zu sehen –, ja ob da in dem ein oder andern Beitrag grundsätzliche Zweifel an Schillers Wirkung heute zu gewärtigen seien. Letzteres blieb aus, wie fast überall in den Jubiläumswürdigungen; auf den Beitrag von Thomas E. Schmidt im genannten Extrablatt der *Zeit*, S. 41, sei aber ausdrücklich hingewiesen – sein langer Titel sagt genug: »Schöne Seelen kön-


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-016 | CC BY-NC-ND 4.0

nen viel ertragen. Kein Dichter prägte das Selbstbild der Deutschen stärker als Schiller. Er war zu lange der Liebling aller Parteien. Mit anderen Worten – er ist ganz unausstehlich.«

Dagegen wurde die erste Erwartung, der Einspruch gegen den Tenor des Dialektischen, durch den Beitrag von Kurt Flasch erfüllt. Er stößt sich nicht so sehr am immer wieder hervorgehobenen Motiv der Spannung und des Widerspruchs zwischen Idealismus und Realismus als vielmehr an der seiner Ansicht nach falschen Subsumption unter den Begriff der Dialektik. Daß der Pfeil der Polemik – dessen Schwirren einen frischen Ton in die Diskussion bringt, zugegeben – dabei ausschließlich den Beitrag von Peter André Alt aus der ersten Runde trifft, ist nicht ganz gerecht; taucht der inkriminierte Begriff doch auch in fast allen andern Beiträgen auf. Aber Polemik erweist ja immer auch Ehre. So unterstreicht das Herausgreifen des Alt'schen Textes seine Bedeutung. Ob Flasch recht hat, wenn er die Rede von der »abgründigen Dialektik des Idealismus«, die Alt für Schiller diagnostiziert, eine leere Formel schilt? Flasch spielt Hegel gegen Alt aus. Aber gibt Schiller nicht zumindest eine Vorahnung vom Gegenspiel der negativ gesehenen Willenskräfte gegen die Vernunft, wie sie der späte Schelling in Weiterentwicklung eines dialektischen Idealismus konstatiert hat (so jedenfalls haben es wir Tübinger Hörer einst bei Walter Schulz gelernt)? Dann wäre Schiller anthropologisch »moderner« als Hegel, und trotzdem dialektisch. So verkehrt muß Alts Formel denn doch nicht sein.

Nun – sollte Flaschs Pfeil eine Wunde geschlagen haben, die Arznei wird schnell gereicht: Mathias Mayer greift die Argumentation von Alt ausdrücklich auf und bestätigt die dialektische Betrachtung an zahlreichen Beispielen für das Doppelmotiv der Niederlage des Siegers, des Siegs in der Niederlage in Schillers Gedichten und Dramen. In seinen ästhetischen Schriften, das sei hier hinzugefügt, hat Schiller den Sieg in der Niederlage, indem etwa der Tod um moralischer Grundsätze willen in Kauf genommen wird, immer wieder als Bewährungsfall menschlicher Würde bezeichnet. Umgekehrt sieht Mayer in der Niederlage des Siegers (etwa Polykrates in der Ballade) ein Element der politischen Analyse und der Machtkritik Schillers. Sein Idealismus, so Mayer ähnlich wie Alt, sei nicht ohne die dialektische Gegenseite zu haben.

Joseph Vogl findet solche Disposition zur Selbstvernichtung auch in der Epochenauffassung des Historikers Schiller und in den politischen Analysen des Geschichtsschreibers. Er geht von dessen Interesse an Revolutionen und Rebellionen aus – jede Epoche werde als Vorbereitung des elementaren Bruches gelesen, mit dem sie zugrundegeht. In der Deutung des neuerdings vielbeachteten Dramenfragments Die Polizey nähert Vogl Schiller unausgesprochen beinahe an Kafka an – »Was Zufälle und Schick-

sale bedeuten, wird hier durch die Politik von Verwaltungsapparaten bestimmt«.

Mit dem Beitrag von Thomas Steinfeld verlassen wir die nun so oft hervorgehobene Antithese Idealismus – Realismus endgültig. Sie wird hier eher der Wirkungsgeschichte Schillers im neunzehnten Jahrhundert zugewiesen. Steinfeld hebt andere Dissonanzen bei Schiller hervor, sieht die Vorahnung der Moderne bei diesem »Enthuiasten auswegsloser Situationen« in seinem Genie für dramatische Konstellationen als solche – nicht wohin sich dramatische, historische, kriminelle Prozesse auflösen, sondern wie sich vollziehen, interessiere diesen Dichter – das Idealistisch-Moralische und auch die hochgespannte Sprache seien da eher vordergründige Hülle. Mit dem Interesse Schillers für das Verbrechen ziehe ein Enthusiasmus für Realismus in die Dichtung ein, er als erster zeichne das Bild des modernen Menschen auf dem schwankenden Boden seiner Absichten und Überzeugungen, wenn auch noch nicht mit den angemessenen Mitteln – die seien erst später im Epischen, also im realistischen Roman entwickelt worden.

Wenn man die Beiträge der ersten Runde und die bis hierher besprochenen der zweiten zusammenfaßt, so zeigt sich, daß alle darauf zielen, Schillers Aktualität in seinem Realismus zu sehen, in den pessimistischen Zügen seines Menschenbildeds, in seiner Machtkritik, in den keineswegs geschichtsoptimistischen Analysen der historischen Werke. Alle stellen demgegenüber die idealistischen Züge in Ästhetik, Ethik und in der hochgestimmten Sprache hintan – ob dabei der Begriff des Dialektischen in Anspruch genommen wird oder nicht, Schiller also dialektischer Idealist ist oder schon ganz Realist. Damit stellt diese Diskussion fast einhellig einen Kontrapunkt dar gegen das Schillerbuch von Rüdiger Safranski, das bei aller Anerkennung der realistischen Seite doch die Dominanz der idealistischen bei Schiller zum Ergebnis hat.

In diese Tendenz der Diskusionsbeiträge fügt sich, obgleich mit einem ganz anderen Ansatz, auch der Beitrag von Rita Bischof ein. Sie stellt Freuds Ödipus-Komplex in ihrer Deutung des Tell-Stückes und des Reflexes, den es in einem Bild von Salvador Dali gefunden hat (siehe die Abbildung), kurzerhand einen Tell-Komplex an die Seite, bei dem der tödliche oder fasttödliche Angriff des Vaters auf den Sohn, im Mythos so oft mit Befreiungsakten verbunden (z.B. Abraham/Isaak, Kronos) im Apfelschuß sein Symbol findet und Tell, malgré lui, in gewisser Weise zum Komplizen jener »rätselhaften Figur« des Johannes Parricida wird, dem die Ödipus-Symbolik schon im Beinamen mitgegeben ist. Diese psychoanalytische Deutung des Tell, die bereits im unmittelbaren Umkreis von Freud begonnen hat, mag viele überraschen. Sie führt Schiller auf einem ganz anderen Weg der Moderne entgegen.

Schon hier ist Schillers Aktualität an Phänomenen seiner Rezeption aufgezeigt (Dali). Dasselbe tun auf sehr nüchterne Weise die Beiträge von Michael Braun und von Rudi Kienzle – der eine, indem er Schillers Wirkung auf Autoren der Nachkriegszeit und der Gegenwart untersucht, mit eher negativem Ergebnis, der andere, Kienzle, indem er seine aktuelle Erfahrung als Deutschlehrer am Marbacher Schillergymnasium mit jener des langjährigen, zum Schiller-Nationalmuseum mit halbem Stellensoll abgeordneten Museumspädagogen verbindet. Daß auch dabei mit der erhöhten Aufmerksamkeit auf Schillers Biographie und ihre soziologischen Bedingungen die reale Seite vor der idealen rangiert, übrigens auch, wie Kienzle darstellt, in der Auswahl der Schillerschen Lektürestoffe durch Lehrpläne und Lehrer, ist im Sinne der obigen Bemerkungen nicht überraschend.

Bleibt uns ein Wort zum Schluß: Es ist in beiden Diskussionsrunden viel von Gegensätzen, Antithesen, Dialektik die Rede. Wir bewegen uns gerne in solchen, moderne »Zerrissenheit« andeutenden Begriffen, und Schiller wird für uns, wenn wir ihn für solche Begriffe in Anspruch nehmen können, aktuell. Kurt Flasch hat zurecht gemahnt, dabei auf terminologische Genauigkeit zu achten und die Subsumptionen sorgfältig zu prüfen. Dessen ungeachtet läßt sich bei der Betrachtung des Schillerjahres nur der unverbindlichste der Gegensatzbegriffe herbeirufen, jener der Ambivalenz. Auf die Frage nämlich, ob es Schiller nach langer Karenzzeit, die aber seiner Wirkung vielleicht ganz gut getan hat, konnte doch die Forschung in Ruhe ganz neue Gesichtspunkte aufdecken, dauerhaft – oder mit dem allgegenwärtigen Modewort: nachhaltig zur Aktualität verhilft, kann man für jetzt nur mit einem einerseits – andrerseits antworten. Mit einem befreiten Ja einerseits, denn noch nie haben so viele Menschen Bücher von und über Schiller gelesen, Filme und Fernsehsendungen über ihn gesehen, im Radio von ihm gehört, Aufführungen und Ausstellungen und Veranstaltungen besucht. Das Jubiläumsjahr hat die Erwartung, die schon in einer früheren Jahrbuchdiskussion über Jubiläumsjahre ausgesprochen worden ist,[1] erfüllt und Schillers Wirkung einen kräftigen Impuls gegeben, und das bald nachfolgende des 250. Geburtstages wird das noch verstärken. Andrerseits wird nach 2005 und 2009 ein Hauch von Übersättigung unvermeidlich sein. Schiller wird ihn überstehen.

U. O.

[1] Über Sinn und Unsinn von Gedenkjahren, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 44, 2000 und 45, 2001 (Zusammenfassung von Christine Lubkoll in Bd 45, 2001, S. 293-297).

RITA BISCHOF

# DER TELL-KOMPLEX

## Zu Schillers Aktualität

Ob es Schiller war, der den Idealismus erfunden hat, oder ob er ihn nur sinnfällig machte und dadurch auch den Herzen der Menschen näher brachte, sei dahin gestellt; es macht ihn für uns heute nicht aktuell. Nicht einmal der, der sich seiner geflügelten Worte, seiner Sentenzen zu rhetorischen Zwecken bedient, rechnet damit, daß die ideale Öffentlichkeit, an die Schiller appellierte, je Wirklichkeit werden würde. Der Schiller der »rechtgläubigen Denkmalpflege«, der Dichter des »himmelblauen Ideals«, der die Weltgeschichte als das Weltgericht (miß-)verstanden und in »Wilhelm Tell« einen historischen Messias geschaffen hat, langweilte uns, wenn da nicht jene »Befremdlichkeiten«, jene rätselhaften Figuren wären, deren schillernde Ambivalenz den Leser jedesmal wieder fesselt. Und gerade in ihnen dürfen wir Schillers Aktualität vermuten.[1] Diese Figuren könnten als eine Art Kryptogramm des dichterischen Phantasierens gelesen werden, oder als ein Code, der einer kritischen Lektüre Einblick in den Prozeß der Idealbildung gewährt. Hat Schiller nicht selbst den »augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitz« als die Triebkraft des schöpferischen Prozesses bestimmt? In einem Brief[2] an Körner, der sich offensichtlich bei ihm über mangelnde Produktivität beklagt hatte, schreibt er – und Freud hat diese Stelle im zweiten Kapitel seiner Traumdeutung zitiert: »Der Grund deiner Klagen liegt, wie mir scheint, in dem Zwange, den dein Verstand deiner Imagination auflegt. Ich muß hier einen Gedanken hinwerfen und ihn durch ein Gleichnis versinnlichen. Es scheint nicht gut und dem Schöpfungswerke der Seele nachteilig zu sein, wenn der Verstand die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Toren schon, zu scharf mustert. Eine Idee

[1] Vgl. Peter Utz, »Hier ist keine Heimat.« Zur aktuellen Befremdlichkeit von Schillers *Tell*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 48, 2004, S. 409-413.

[2] Es handelt sich um den Brief vom 1. Dezember 1788.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-017 

kann, isoliert betrachtet, sehr unbeträchtlich und sehr abenteuerlich sein, aber vielleicht wird sie durch eine, die nach ihr kommt, wichtig, vielleicht kann sie in einer gewissen Verbindung mit anderen, die vielleicht ebenso abgeschmackt scheinen, ein sehr zweckmäßiges Glied abgeben: – Alles das kann der Verstand nicht beurteilen, wenn er sie nicht so lange festhält, bis er sie in Verbindung mit diesen anderen angeschaut hat. Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen, däucht mir, hat der Verstand seine Wache vor den Toren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein und alsdann übersieht und mustert er den großen Haufen«. Denn dann beginnt der Sekundärprozeß, den Schiller, wie bekannt, mit größter Disziplin und Strenge ausführt. Otto Rank, der Literatur am nächsten unter den Schülern Freuds, hat am Beispiel des »Don Karlos« den Schillerschen Produktionsprozeß analysiert und sein Charakteristisches darein gelegt, daß dieser seine Energien aus ungewollten oder störenden Vorstellungen gewinnt, die für die Wahl des Stoffes ausschlaggebend sind.[3] Schiller durchdringe den Stoff mittels seiner Phantasien regelrecht, um sie dann im Prozeß seiner literarischen Bearbeitung mehr und mehr zurückzudrängen, bis sie fast unkenntlich werden. Ganz unsichtbar werden sie allerdings nie, so sehr die kulturelle Sublimierung auch gelingt, das Verhüllte bricht sich, stets überraschend, ein Bett; es bleibt eine Spur oder Marke, wie Freud es nennt, die das in seinen Äußerungen entstellte Unbewußte selbst unter den machtvollen kulturellen Gegenregungen noch zeigt.[4] Das Verdrängte kehrt in den rätselhaften Figuren der Werke wieder, die nun ihrerseits als Schlüssel dienen, um deren innere Dynamik zu erhellen.

Doch auch wenn Schiller die triebhaften und daher treibenden Elemente in der strengen Formensprache des klassischen Dramas nahezu versteckt, hat man den obsessiven Charakter der eng mit dem Inzestmotiv assoziierten Vorstellungen von Rebellion und Verschwörung in seinem Werk immer schon bemerkt. Zwar hat er das Projekt, eine großangelegte »Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen« zu schreiben, nicht realisiert, in seinen Dramen aber hat er diese Geschichte geschrieben, und da zeigt es sich, daß die Gemeinschaft der Verschworenen

[3] Otto Rank, Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, Leipzig, Wien 1912, S. 75.

[4] Auch von literaturwissenschaftlicher Seite aus hat man den privilegierten Zugang Schillers zu den unbewußten Quellen der Inspiration erkannt, ebenso wie die Gewalt, die er dichtend sich antat. Max Kommerell hat die Dialektik von Bewußtem und Unbewußtem, von Gewolltem und Gemußtem, die gleichermaßen bedingend für Schillers Werk sind, klar gesehen. »Das unbewußte Leben seiner Seele«, schreibt er in dem Essay »Schiller als Gestalter des handelnden Menschen«, »läßt sich schwer aus seinem streng vom Willen bewachten Werk lesen. Doch ist die Spur nicht verwischt.« Vgl. auch Max Kommerell, Schiller als Psychologe, beide in: ders., Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt/M. 1956, S. 132f.

kein Widerspruch zu der Einsamkeit des Handelnden ist, sondern sich immer dann einfindet, wenn die Verwirklichung der Idee an den unmittelbaren Aufruhr gegen das Bestehende gebunden ist. Das Problem ist, daß niemand in großem Maßstab handeln kann, ohne aus der bestehenden Ordnung herauszutreten und das heißt zugleich ans Verbrechen zu rühren, was die Unversöhnlichkeit von Idee und Tat zitiert; und doch ist es die Bestimmung der Idee, Tat zu werden, das heißt gestaltend in die Wirklichkeit zu intervenieren, was immer auch die Frage nach der Legitimation aufwirft. Die Psychoanalyse wiederum hat uns gelehrt, im Motiv des Tyrannenmords eine Travestie des Vaterhasses zu sehen, seine harmlosere Variante, wenn man so will, weil sich der Vaterhaß hier um so hemmungsloser entfalten kann, je deutlicher er politisch-moralisch motiviert wird. Daß dies selbst noch für Schillers letztes vollendetes Drama, den »Wilhelm Tell«, gilt, davon zeugt, Otto Rank zufolge, die Parricida-Szene, die jene »Marke« im Sinne Freuds darstelle.[5] Denn die Chroniken und Geschichtsbücher, auf die Schiller sich stützte, enthalten sie nicht, mit den beiden Quellen des Stoffs, dem Rütlischwur und dem Apfelschuß, hat sie nichts zu tun, und den Zeitgenossen schien sie, wie auch Tells Monolog in der »hohlen Gasse«, überflüssig, weshalb man sie in den Aufführungen des Stücks oft weggekürzte. Dem jungen Schiller wäre die Szene wahrscheinlich auch nicht eingefallen, warum aber war es ihm gegen Ende seines Lebens so wichtig, den Tyrannenmord von dem Erb- und Thronfolgemord abzugrenzen? Er selbst hat die beiden Szenen stets verteidigt, denn er war der Ansicht, daß »der Casus« »vor das poetische Forum« gehöre.

Was aber ist dieser »Casus«, um den es im »Tell« geht und um dessentwillen Schiller die Parricida-Szene frei hinzufügte? Verschiedene Antworten scheinen möglich: man könnte auf die in Schillers »Wilhelm Tell« implizit enthaltene Souveränitätstheorie[6] verweisen, zumindest hat er sich in diesem Stück das Problem und damit zugleich die tradierte Souveränität zur Disposition gestellt. Die Frage, die von Anbeginn des Stückes an diskutiert wird, ist, wann der legitime Statthalter der Macht durch sein Handeln seine Souveränität verwirkt, und wie eine neue Souveränität errungen und legitimiert werden kann, da von einer einfachen Rückkehr zum status quo ante[7] bei

[5] Otto Rank, a.a.O., S. 110.

[6] Vgl. dazu: die seit Mitte der neunziger Jahre, insbesondere durch die Arbeiten Jacques Derridas wieder aufgelebte Diskussion dieses Problems, deren Aktualität nach wie vor außer Frage steht. Siehe auch: Rita Bischof, Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne, München 1984.

[7] So hat beispielsweise Max Kommerell den Tell eher im Sinne einer Wiederherstellung interpretiert: »Im Tell zielt die Verschwörung nicht auf den Sieg des Neuen gegen das Hergebrachte, sondern auf Wiederkehr gediegener Urverhältnisse an Stelle eines schlechten Neuen« (a.a.O., S. 166).

Schiller, allem Anschein der Melchthal-Episode zum Trotz, nicht die Rede sein kann. Das Thema der legitimen Auflehnung gegen die etablierten Mächte setzt bereits mit der Ermordung des Burgvogts durch Baumgarten ein, eine Tat, von des es heißt, »Ihr tatet wohl, kein Mensch kann Euch darum schelten« (I, 1, 98); es wird im Dialog zwischen Stauffacher und seiner Frau (I,2, v. 195-273) tangiert, west an in der Attinghausen-Rudenz-Auseinandersetzung (II,1, v. 669-958) und motiviert den Rütlischwur. Es findet sich aber auch in der zentralen Apfelschußszene. Allein die Schießprobe verweist insofern auf das Souveränitätsproblem, als durch sie in mythischer Vergangenheit nicht selten der legitime Nachfolger auf dem Thron ermittelt wurde.

Die Parricida-Szene sollte höchst wahrscheinlich Eindeutigkeit schaffen, aber, wie es scheint, hat sie eher verwirrt. Zwar macht sie deutlich, weshalb Schiller sie einführt, nämlich um die neue Souveränität des Tell zu affirmieren. Noch diesseits des Festspiels hat er sie dadurch zum Ausdruck gebracht, daß Tell den Parricida, immerhin Neffe des Kaisers, nach Festellung seiner Identität duzt, während dieser ihn respektvoll in der zweiten Person Plural anredet. Und daraus folgt, daß es Schiller im Tell nicht nur darum ging, die tradierten altehrwürdigen Rechte der Väter zu verteidigen, vielmehr galt es zugleich die neue Souveränität Tells zu bestätigen, und zwar als mythischer Held, als historischer Freiheitskämpfer und als politischer Messias[8] einer Geschichte, die selbst nur die Immanenz des Heilsgeschehens wäre. Indem sich Tell der blinden Mechanik des Geschichtsverlaufs entgegenstellt und das Gesetz der Freiheit wiederherstellt, bestimmt er sich als Unterbrecher und als Retter, und indem er wahr macht und wirklich, »was nimmer sein wird, nie gewesen war«, hat Schiller in seiner Gestalt den Traum in die Geschichte eingepflanzt. Daher mußte der Tyrannenmord von dem mörderischen Erb- und Thronfolgestreit, der immer unter Verwandten ausbricht, unterschieden werden, und gleichzeitig mußte der Tyrann in seiner ganzen Bestialität dargestellt werden, so daß ihm nichts Väterliches mehr anhaftet. Die uralte Gleichsetzung des Herrschers mit dem Vater, von der die traditionelle Souveränitätslehre ausgeht, sollte außer Kraft gesetzt und damit ein Paradigmenwechsel herbeigeführt werden, im Sinne einer Entelechie der Revolution, die in »Wilhelm Tell« zu ihrer idealen Form finden sollte. Aber bedurfte Schiller wirklich der Parricida-Szene, um seine Idee von Geschichte zu verdeutlichen? Goethe glaubte, diese Szene auf die »Einflüsterung der Frauen« zurückführen zu können, doch ist das eher unwahrscheinlich, denn wann schon hätten sich

[8] Vgl. Gert Ueding, Wilhelm Tell, in: Schillers Dramen. Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1992.

Frauen für das Problem der Souveränität interessiert? Näher scheint da doch zu liegen, den Grund in Schillers eigenem Unbewußten zu vermuten.

Otto Rank jedenfalls hat das so gesehen. Was der Parricida-Szene in seinen Augen den Charakter einer »Marke« im Sinne Freuds verleiht, ist die Heftigkeit, mit der Tell zunächst jede Gemeinsamkeit seiner Tat mit der des Vatermörders abwehrt. Andererseits ist Tells Haltung jenem gegenüber zutiefst ambivalent, was sich darin manifestiert, daß auf die Abwehr, die den Unterschied zwischen Notwehr und Mord betont, unvermittelt Milde folgt. Eine gewisse Sympathie mit dem Parricida zeichnet sich ab, die, wenn sie nicht auf eine geheime Komplizität beider Taten schließen läßt, vielleicht die Morgenröte einer Gesellschaft verkündet, in der auch der homo sacer[9] zur Buße zugelassen wäre, was ein neues Licht auf Schillers Idee von Geschichte würfe. Daß mit ihm das komplexe Problem des *homo sacer* in Frage steht und sich Schiller dessen vollauf bewußt ist, erhellt allein schon aus den Versen: »Weißt du, daß dich die Acht verfolgt, daß du dem Freund verboten und dem Feind erlaubt?« (V, 2, 3212f.), denn daraus folgt, daß der für sacer Erklärte zwar keines ordentlichen Gerichtsverfahrens würdig ist, ihn aber jeder meucheln darf, ohne selbst schuldig zu werden. Und dennoch: so sehr Schiller im Tell von der Sorge getragen ist, die Welt der Väter gegen die Welt des Tyrannen zu stellen – der Kampf geht bekanntlich um die ehrwürdigen Rechte der Vater, die auf eigentümliche Weise mit dem Augenlicht[10] assoziiert sind, das gebrochene Recht und das gebrochene Auge haben im Diskurs des jungen Melchthal (I,4, v. 579-654) denselben Sinn, und die Blendung des alten Melchthal durch den Landvogt ist ganz ausdrücklich als das Gegenteil zur Blendung des Vatermörders Ödipus konzipiert – durch die Erfindung der Parricida-Szene aber bringt er den Vatermord selbst wieder ins Spiel, recht willkürlich, wie es immer noch scheint, und das führt uns zu jenem »augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitz«, der den schöpferischen Prozeß in Gang setzt, zurück.

War Schiller ein kritischer Paranoiker avant la lettre? Tatsache ist, daß Salvador Dali nicht nur eine kritisch-paranoische Lektüre des »Wilhelm Tell« vorgeschlagen, sondern aus ihm auch das Symbol der kritischen Paranoia gemacht hat. In dem Maße, in dem er nach der Begegnung mit den Surrealisten die paranoisch-kritische Methode entwirft, scheint sich ihm auch schon die Gestalt des Wilhelm Tell aufzudrängen, die er in den Jahren zwischen 1929 und 1933 in Gedichten und Gemälden immer wieder

[9] Vgl. die Reflexionen der Durkheim-Schule zu diesem Problem, und neuerdings Giorgio Agamben, Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt/M. 2002.

[10] Zur Bedeutung der Augenmetapher, siehe auch: Peter Utz, Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers Wilhelm Tell, Königstein i. Ts. 1984, S. 22ff. u. Otto Rank, a.a.O., S. 115f.

thematisiert. Als Symbol der kritisch paranoischen Aktivität führt Wilhelm Tell die langen Alleen der Dalischen Wahnbilder an, »die mit dem Todestrieb verbunden sind und seit der Kindheit im Strom ihrer unbewußten Bilder fixiert sind«.[11] Für den »mythischen Freiheitshelden«, den »politischen Messias« Tell interessiert sich Dali nicht; alles, was die Vater-Sohn-Problematik in das politische Thema des Freiheitskampfes transformiert, macht er wieder rückgängig, das heißt: Dali führt das Thema der Rebellion und der Verschwörung auf seine Wurzeln im familiären Dreieck zurück und folgt darin Otto Rank,[12] der selbst noch aus Schillers letztem vollendeten Drama eine »gewaltige Vaterhaßsymphonie«[13] herausgehört hat, die das Grundthema fugenartig in vier verschiedenen Variationen durchführe, am verräterischsten, wie gesagt, in der Parricida-Szene,[14] aber auch in der Apfelschußszene, die für Schiller wie für Dali die zentrale ist. »Hier schießt wohl der Vater auf den Sohn«, schreibt Otto Rank in seinen Studien zum »Inzestmotiv in Dichtung und Sage«, »aber der Umstand, daß Geßler, dem der zweite Pfeil gilt, diesen Schuß erzwingt, markiert ihn als Vater dem Tell gegenüber. Doch ist in dieser Szene der Affekt des Hasses gegen den Vater durch die mächtige Abwehr an die gegenteilige Vorstellung des Hasses gegen den Sohn, das Spiel mit seinem Leben, geknüpft und überdies noch dieser Haß in Liebe verwandelt«, so daß hier die ganze-psychische Situation »ins Rührende umgebogen« ist.[15]

Solche Rührung lassen die Bilder Dalis von Wilhelm Tell nicht aufkommen, schon allein deshalb nicht, weil sie ihn von vorneherein als moderne Variation eines sehr viel älteren Stoffes auffassen. Dali genügt infolgedessen das »Märchen«, die zentrale Apfelschußszene, in der das gesamte mythische Potential, aber auch die Umkehrung, die er vollzieht, wenn er anders als Schiller die Perspektive des Sohnes einnimmt, bereits enthalten ist.[16] Das Entscheidende hierbei ist, daß Dali die Parricida-Szene nicht einfach übergeht, sondern den Apfelschuß selbst als ein Parricidium interpretiert. Wilhelm Tell mag ein großer Held, ein Retter und Drachentöter sein,

[11] Salvador Dali, Die Sanitätsziege, in: ders., Gesammelte Schriften, München 1974, S. 145.

[12] Dessen Bedeutung für die Genese der Dalischen Bildsymbole wurde bislang noch viel zu wenig gewürdigt.

[13] Otto Rank, a.a.O., S. 111.

[14] Die Melchthal- und die Attinghausen-Rudenz-Szene müssen auch in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

[15] Otto Rank, a.a.O., S. 113.

[16] Besonders drastisch im Odysseus-Mythos, der nicht nur die Schießprobe meisterhaft absolvierte, als er seinen Pfeil durch zwölf Beilöhren schoß, und mit den übrigen Pfeilen seine Feinde erschoß, er tötete auch seinen Sohn Telemach mit einem Wurfgeschoß, bevor er von seinem zweiten, mit Kirke gezeugten Sohn Telegonos seinerseits versehentlich getötet wurde.

den der Sohn bewundert, aber er ist darum nicht weniger der Vater, von dem sich der Sohn – und zu recht, wie man weiß – bedroht fühlt. Dali akzentuiert das Wahnhafte an dieser Gestalt, die in alle Richtungen erigiert und immer neue Wandlungen erlebt, ohne sich dadurch unähnlich zu werden. So schillernd ist diese Figur für ihn, daß sie an sich selbst zu einer Demonstration seiner Theorie der kritischen Paranoia wird, deren Prinzip es ist, den Blick durch das Manifeste, durch die Fassade hindurch auf das zu lenken, was sie verbergen, um von diesem Verborgenen aus das Manifeste neu zu lesen. Sein Wilhelm Tell verdiente es allein insofern, daß man einen Komplex nach ihm benennt, als Dali unter dem Motiv des Freiheitskampfes das ewige Thema vom Vater, der seinen Sohn opfert, wieder hervorzieht: »Saturn, der seine Söhne verschlingt, Gottvater, der Jesus Christus opfert, Abraham, der Isaak schlachtet, Guzman el Bueno, der seinem Sohn den eigenen Dolch zur Verfügung stellt, und Wilhelm Tell, der mit seinem Pfeil den Apfel auf dem Kopf seines eigenen Sohnes anvisiert«[17] – sie alle stehen für Dali in einer Reihe. In dieser Reihe steht auch Dalis Vater, seitdem dieser ihn aus dem Elternhaus verbannt und mittellos gelassen hat, weil er Kontakt mit den Surrealisten und mit einer verheirateten Frau ein Verhältnis begonnen hat. »Seitdem hatte ich auf meinem Kopf den Apfel Wilhelm Tells balanciert. Er ist das Symbol der leidenschaftlichen kannibalistischen Zwiespältigkeit, die früher oder später damit endet, daß der väterliche Rachegeist in atavistisch-ritueller Wut den Bogen spannt und den Sühnopfer-Pfeil abschießt«.[18] Und René Crevel, einer der wenigen, die sich mit der Tell-Gestalt im Werk Dalis auseinandersetzten, kommentiert, auf die stets phallische Bedeutung von Kopfbedeckungen anspielend, Wilhelm Tell lege »nur deshalb den Apfel auf den Kopf des Sohnes […], um besagten Apfel mit einem Pfeil zu durchbohren, als ob der Sohn auf einen Schlag kastriert, sodomisiert und aufgefressen werden sollte.«[19] Und eben diese Rolle will Salvador Dali nicht spielen. Hat er deshalb den Apfel durch ein Kotelett ersetzt? Jedenfalls geschah es im Bewußtsein, der gefräßigen – imperialistischen – Autorität einen Köder vorzuwerfen, und in der Hoffnung, so dem Gastmahl des Saturn zu entgehen.

Auch sein Wilhelm Tell, der von der rechten Hinterbacke bis zum Schirm seiner Mütze vor rätselhaften, Grauen erregenden und heroischen Erektionen starrt, ist das Symbol einer Befreiung, die, da sie keine politische sein will, nur eine ästhetische sein kann. Es ist der Sohn, der sie voll-

[17] Salvador Dali, Das geheime Leben des Salvador Dali, München 1984, S. 392.

[18] Ebd.

[19] René Crevel, Neue Ausblicke auf Dali und den Obskurantismus, in: Salvador Dali, Gesammelte Schriften, München 1974, S. 390f.

zieht, wenn er sich mit jeder Verwandlung, die zu neuer Verkörperung führt, zum Schöpfer dessen macht, was ihn hervorgebracht hat. Das heißt Dali, darin ganz der Sohn Wilhelm Tells, macht die gefürchteten Spiegelungen sichtbar; er vergegenständlicht sie und projiziert sie ins Bild, um sich besser von ihnen befreien zu können. Der ständige hinterhältige Austausch zwischen Wahn- und Idealbild, den er in seinen Bildern inszeniert, macht seine Welt so extrem verwandlungsfähig. Es ist eine fließende, heraklitische Welt, in der es so wenig Identität wie im Unbewußten gibt. Indem er seine Komplexe im Lichte der Tell-Gestalt und diese im Lichte seiner Komplexe erhellt, hat Dali aus Wilhelm Tell nicht nur einen Mythos auf der Höhe des Ödipus-Mythos von Freud geschaffen, die beide den Akzent auf den Komplex Kastration/Blendung legen, er hat darüber hinaus aus Tell einen regelrechten Anti-Ödipus gemacht. Sein Verfahren dabei ist demjenigen Schillers strikt entgegengesetzt, es besteht in der kritischen – damit aber auch bewußten – Herstellung eines Doppelbildes, in dem die dargestellten Dinge ohne die geringste physische Veränderung ihrer äußeren Erscheinung zum Träger einer zweiten Vorstellung werden, die so weit wie nur möglich von den gegenständlichen Zusammenhängen entfernt ist, die aber virtuell in ihrer pikturalen Gestaltung enthalten war. Während Schiller die ungewollten und störenden Vorstellungen zwar zuläßt und als Treibstoff benutzt, dann aber im Zuge des literarischen Produktionsprozesses immer mehr verhüllt, ist es Dalis erklärte Absicht, die Zwangsvorstellungen mit einer solchen Genauigkeit im Detail sinnfällig zu machen, daß sie gleichsam auf der Ebene der körperlichen Tageswirklichkeit erscheinen und den naiven Realismus nachhaltig korrumpieren. Und während Schillers Verfahren auf direktem Wege in die Galerie der Idealbilder zu führen scheint, die – wie Marmorstatuen – »schweigend aus der unendlichen Zeit« herausragen, zeigt die kritische Paranoia, wie diese Ideale im Gang der Geschichte wieder weich, und das heißt, ans Werden zurückgegeben werden. Es bedurfte daher einer wahrhaft archäologischen Inspiration, um aus dem Ideal das Wahnbild befreien zu können. Und es ist nicht das geringste Verdienst der paranoisch-kritischen Aktivität, daß sie erlaubt, einen überraschenden Blick auf den Prozeß der Idealbildung zu werfen und über ihren Zusammenhang mit obsessiven oder Zwangs-Vorstellungen aufzuklären. Hat Dali nicht recht, in ihnen das dynamische Prinzip all unseres Vorstellens zu erkennen? Und ist es nicht das Leiden an der durch sie bezeichneten Wirklichkeit, die in uns das Verlangen nach dem Ideal weckt?

Doch auch Dalis surrealisierender Blick auf »Wilhelm Tell« befriedigt nicht, das vollendete Drama läßt sich nicht in den »anfänglichen, vorübergehenden Wahnwitz« zurückpressen, sondern sprengt ihn, und darin gewinnt das Ideal selbst eine mythische Dimension. Zwar kann kein Zweifel

daran bestehen, daß Schiller in der Dramatisierung des Tell-Stoffes seine Idee von Geschichte sinnfällig gestaltet hat, nicht weniger gewiß aber ist, daß er mit ihm einen neuen Mythos geschaffen hat, der, wie es das romantische Postulat impliziert, nur ein bewußter, reflektierter sein kann, ein Mythos, der um seine historische Bedingtheit weiß und sich selbst als die sinnliche Objektivierung der Vernunft versteht. Das erklärt vielleicht auch, warum »Wilhelm Tell« von allen Stücken Schillers den »längsten wirkungsgeschichtlichen Schatten«[20] geworfen hat. Paradigma ist dann allerdings nicht mehr der Vater-Sohn-Konflikt den Dali in allen seinen Varianten durchspielt, während Schiller ihn im »Tell« aushebelt, sondern der uralte Kampf-Mythos, der in seinen beiden Grundtypen, dem Kampf des Himmelsgottes gegen den Drachen der Finsternis und im Kampf des neuen Gottes gegen den alten Gott hier in Frage steht und von dem der Vater-Sohn-Konflikt selber nur eine Variante ist. Der Kampf-Mythos ist dadurch charakterisiert, daß er ein Mythos der Anfänge ist, daß er die Geschichte eines Konfliktes zwischen Ordnung und Unordnung, Chaos und Kosmos erzählt, der mit dem Sieg der Ordnung über die Unordnung endet. Und daraus erhellt, daß der Kampf-Mythos immer auch ein Ursprungsmythos ist. Insofern er den Kampf als das Ereignis bestimmt, von dem sich eine soziale Ordnung mit ihren Riten und Symbolen, ihren Kulten und Festen herschreibt, ließe er sich sogar treffender noch als ein »Einweihungs-Agon«[21] bezeichnen. Im Grunde geht es in ihm immer um den Kampf zweier entgegenstehender Prinzipien, und das führt uns zu Schillers »Wilhelm Tell« zurück, in dem ein solcher Agon, wenn auch auf historischem Terrain, ausgetragen wird. Es sind genauer noch zwei entgegengesetzte Auffassungen von Herrschaft, zwei verschiedene Weisen auch, sie zu legitimieren, die hier im Kampf gegeneinander antreten.

Schiller hat sich in seiner Bearbeitung des Tell-Stoffes eng an die Struktur des vorzeitlichen Kampf-Mythos angelehnt. Zu diesem gehört, daß die Gegner gleichen Ursprungs sind, sie müssen es sein, weil sich sonst der Kampf nicht vollenden ließe. Da es im Tell aber um die Projektion eines Geschichtsverlaufs geht, der das Ideal der Freiheit realisiert – der Tell ist das Drama des Ursprungs einer neuen historischen Ordnung, die vom Wollen des ganzen Volkes getragen wird – ist diese Bedingung der traditionellen Mythologie hier nicht mehr gegeben, und es stellt sich das Problem der Legitimierung, das jene noch nicht kennt. Das heißt, Tell mußte erhöht und mit einer gleichsam religiösen Aura ausgestattet werden, die ihn als

[20] Peter Utz, Die ausgehöhlte Gasse, a.a.O., S. 1

[21] So hat Kenneth Burke in seinem Essay »Myth, Poetry and Philosophy« den Kampf-Mythos charakterisiert.

Berechtigten kennzeichnet, während die Widerwärtigkeit Geßlers, nicht zufällig im Bild des Drachen reflektiert, eher klassisch zu nennen ist und ihn von Anfang an als Feind jeder Ordnung aufbaut. So lüstern, gierig und grausam ist er, so unerreichbar für jede menschliche Regung, daß jeder – auf der Bühne wie im Publikum – nur wünschen kann, ihn los zu werden. Selbst daß Tell den Kampf fast verliert – das Moment des »suspense«, wenn man so will – erhöht nicht nur die Spannung, sondern gehört ins mythische Schema. Die Frage der historischen Genauigkeit stellt sich hier nicht, vielmehr handelt es sich darum, eine Antithese, die der Geschichtsverlauf selbst aufgeworfen hat, so zu dramatisieren, daß eine Entscheidung herbeigeführt und ein absichtsvolles Geschehen in Gang gesetzt werden kann. Die Verletzung der Ordnung – der Gesetzesbruch von oben – wird als der Augenblick bestimmt, in dem der Geschichtsverlauf selbst zur Entscheidung steht, und daher mußte das neue vom alten Prinzip der Macht vollständig abgekoppelt werden.

Um die traditionelle Souveränitätslehre aus den Angeln heben zu können, mußte Schiller bei dem Modell des Erb- und Thronfolgestreits ansetzen, und eben deshalb bedurfte er des Parricida. Denn die Tatsache, daß dieser durch den Kaiser um seine Thronrechte gebracht worden ist, gibt ihm in Schillers Augen noch nicht das Recht, seinen Onkel umzubringen, um so weniger, als damit ja keine Änderung des herrschenden *status quo* verbunden wäre. Erst wo es um die Einrichtung einer neuen Ordnung geht, der die Idee der Freiheit als das zu Tuende aufgegeben ist, ist der revolutionäre Augenblick wirklich gegeben. Daß der Tyrannenmord kein blinder Haß auf Autorität und Tradition ist, daß es in ihm nicht um persönliche Interessen geht, auch dafür steht die Parricida-Szene. Schiller hat mit anderen Worten das Problem klar gesehen, das darin liegt, daß die neue Souveränität in den Begriffen der traditionellen Souveränitätslehre nicht mehr darzustellen ist, daß es eine andere Begründung für sie zu finden gilt. Deshalb bemühte er sowohl das heroische als auch das messianische Paradigma, von denen das erste in der Bewährung durch Taten besteht, durch die sich der Held selbst legitimiert, während das andere die Beglaubigung durch Wunder vorsieht, die das schier Unmögliche ermöglichen. Um dem neuen Souveränitätsprinzip eine unanfechtbare Grundlage zu geben, sah Schiller daher keine andere Möglichkeit, als das Ideal des Messianischen dem realen Geschichtsverlauf einzuschreiben, in der Gestalt eines unbeugsamen Einzelnen, der, indem er heldenhaft seine eigene Sache verficht, wie ein deus ex machina in das Geschehen eingreift, einen Richtungswechsel vollzieht und dadurch zum Retter eines Kollektivs wird. Mit der Gestalt eines solchen historischen Messias hat Schiller indessen weniger ein Ideal ausgedrückt – wenn er es hätte, wäre dieses Ideal durch den realen Ge-

schichtsverlauf gründlich konterkariert worden, vielmehr hat er einen neuen Mythos geschaffen, den Mythos einer radikalen historischen Neugründung, die jeden Vergleich mit dem Vergangenen verbietet. Es ist der Mythos einer Revolution, die ohne Gewalt, ohne Grausamkeit und daher auch ohne Todesstrafe auskommt. Auch davon zeugt der Parricida, den Tell nicht nur nicht der Rache ausliefert, sondern dem er mit den Worten: »Was Ihr auch Gräßliches verübt – Ihr seid ein Mensch – Ich bin es auch« (V,2, v. 3224f.) die Menschenwürde zurückgibt. Tell weist dem Parricida, den er jetzt seinerseits siezt, einen Fluchtweg, der ihn nicht in das Dantesche Jenseits, aber doch durch eine Tiecksche[22] Angstlandschaft (V,2, v. 3242, 3271) auf den mäandernden Pfad einer lebenslangen Buße schickt.

Revolution bedeutet dann nicht mehr, daß eine Autoritätsstruktur lediglich eine andere ersetzt, was an der Tatsache der Herrschaft von Menschen über Menschen nichts änderte, vielmehr kann sie in ihrer vollendeten Form mit diesem atavistischen Gesetz nur brechen. Erst dann erfüllte sie ihren aufgeklärten Begriff, sie würde sehend und verbreitete Licht, ganz so, wie Schiller es im fünfundzwanzigsten seiner »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen« formuliert. Und das Bemerkenswerte ist, daß er in diesem Zusammenhang seinerseits ganz offen an die Mythologie appelliert. »Sobald es Licht wird in dem Menschen«, heißt es dort, »ist auch außer ihm keine Nacht mehr; sobald es stille wird in ihm, legt sich auch der Sturm in dem Weltall, und die streitenden Kräfte der Natur finden Ruhe zwischen bleibenden Grenzen. *Daher kein Wunder, wenn die uralten Dichtungen von dieser großen Begebenheit im Innern des Menschen als von einer Revolution in der Außenwelt reden und den Gedanken, der über die Zeitgesetze siegt, unter dem Bilde des Zeus versinnlichen, der das Reich des Saturnus endigt.*«

[22] Es ist dies übrigens nicht die einzige Anleihe bei Tieck, auch die »Allegorie« der Entfremdung, die Tell in seinen Monolog in der »hohlen Gasse« (IV, 3, v. 2612 – 2622) einblendet, liest sich bis in Tonfall und Sprachgestus hinein wie das Stenogramm einer Szene aus seinem 1798 veröffentlichten Roman »Franz Sternbalds Wanderungen« (Stuttgart 1994, S. 22ff., 78).

MICHAEL BRAUN

# SCHILLER BEI AUTOREN DER GEGENWART

Würde Schiller heute leben, er wäre ein politischer Autor jenseits wohlfeilen Engagements, ein Anwalt europäischer Leitkultur und ein gewiefter Medienprofi, der über die Funktionsweisen der Informationsgesellschaft genau Bescheid wüßte und geschickt die Interessen des Massenpublikums bedienen könnte. Dieses Schillerbild, das Adolf Muschg zum Jubiläumsjahr entworfen hat, scheint wie für unsere Zeit gemacht. Doch Muschg ist ein Einzelgänger. Merkwürdigerweise scheinen im Vorfeld des Schillerjahres die meisten Schriftsteller kapituliert zu haben. Ihr Schweigen zu dem am meisten zitierten (und parodierten) deutschen Dichter ist sprechend. Es zeugt weniger von falscher Ehrfurcht oder übermäßiger Bescheidenheit, vielmehr vom Unwillen, die korrumpierten Klassikerklischees vom Volks- und Nationaldichter der Deutschen fortzuschreiben und sich an einem Werk zu entzünden, dessen Sprache zu steil, dessen Rhetorik zu exaltiert und dessen vermeintlicher Moralismus heute ästhetisch degradiert ist. Deshalb pflegen es die Autoren in der Regel mit Oskar Matzerath zu halten, dem berühmtesten Romanhelden der Nachkriegsliteratur, der, »auf Schiller und Konsorten pfeifend«, Goethe als Bildungslektüre vorzieht.[1]

Noch Rolf Hochhuth, dem man nicht gerade bescheinigen kann, seine Stücke unberührt von der klassischen Wirkungsdramaturgie geschrieben zu haben, spart nicht mit Kritik an Schillers vermeintlicher Humorlosigkeit, seinem »Mißverhältnis zur Komödie«.[2]

Ins gleiche Horn stieß Dürrenmatt. Die Rede des Mannheimer Schillerpreisträgers von 1959[3] ist das deutlichste Dokument der Nachkriegszeit

[1] Günter Grass, Die Blechtrommel. Roman, Darmstadt, Neuwied 1987, S. 102.

[2] Rolf Hochhuth, Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Frankfurt/M. 2001, S. 111.

[3] Friedrich Dürrenmatt, Schiller (1951), in: F. D., Literatur und Kunst. Essays, Gedichte und Reden, Zürich 1998, S. 82-102.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-018 | CC BY-NC-ND 4.0

für die Unmodernität eines Klassikers. Zu beweisen, wie schwer den Zeitgenossen der Zugang zu Schillers Denken ist, fällt Dürrenmatt leicht. Natürlich bleibt Schiller für ihn der »größte deutsche Dramatiker«, ein begnadeter Lehrmeister des Theaters. »Hollywood könnte es nicht besser und dicker« (S. 88), meint Dürrenmatt und verweist einmal mehr auf die pointierten Dramenanfänge und -schlüsse, denen auch Dieter Kühn jüngst »höchste Präsenz, größte Prägnanz« bescheinigt hat:[4] »dem Manne kann geholfen werden«, »Kardinal, ich habe das meinige getan, tun Sie das Ihre«, »Spät kommt Ihr, doch Ihr kommt«, »und frei erklär ich alle meine Knechte«. Aber Schillers Werke erscheinen Dürrenmatt »wie in Begriffen versteinert, mit allzuviel Sinn belastet, ästhetisch und ethisch zugleich, moralisierend, kaum zu widerlegen, aber isoliert, bedeutungslos für die Gegenwart, erhaben, doch unfruchtbar« (S. 85). Nur für eine Entdeckung ist der Weimarer Klassiker dem Schweizer gut. Der »mächtige Impuls«, den Schiller »nicht für große Zeiten, aber für schwere« gibt, liegt in seiner Zentralidee der Freiheit. Und die ist eine im Menschen selbst angelegte Idee, nicht Eigentum der Politik oder Sache der Revolution. Für Dürrenmatt ist deshalb Schiller ein verhinderter Revolutionär. Er verkörpert das Gewissen der Freiheit, nicht weil er hoffte, »die Verhältnisse zu ändern, um den Menschen zu befreien«, sondern weil es ihm darum ging, »den Menschen für die Freiheit zu ändern« (S. 97). Mit diesem Schillerbild sind wir heute gut beraten.

Hilflos, fast wehmütig hingegen muten die Schiller-Beiträge von anderen Autoren der älteren Generation an. Martin Walser entdeckte als Zwölfjähriger Schillers Werke im Wohnzimmerschrank eines Verwandten und las sich fest. Kein Wort fällt über die Dramen, der Junge versteht wenig und unterstreicht viel, und der Freiheitsdurst der Gedichte stärkt ihn, bevor der Verwandte stirbt und er die »Jungvolkuniform anziehen und zum Appell rennen mußte, den er überstand, wenn auch nicht unversehrt«.[5] *Mein Schiller* von Walser ist eine wankelmütige Liebeserklärung ähnlich wie die von Christa Wolf, die in ihrer Stuttgarter Schiller-Rede weniger über den Dichter der *Räuber*, vielmehr über einen modernen Selbsthelfer spricht, den Stuttgarter Widerstandskämpfer und KZ-Überlebenden Friedrich Schlotterbeck. Der »Riß der Zeit«, mit einem so verstandenen Schiller, läßt sich nicht schließen.[6]

[4] Dieter Kühn, Schillers Schreibtisch in Buchenwald. Bericht, Frankfurt/M. 2005, S. 99.

[5] Martin Walser, Mein Schiller (1980), in: M. W., Liebeserklärungen, Frankfurt/M. 1986, S. 166.

[6] Christa Wolf, Rede auf Schiller (1983), in: C. W., Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985, Darmstadt, Neuwied 1987, S. 677-691.

Ein großer Autor, den man bewundert, aber nicht mehr liebt, verliert zwangsläufig das Interesse der nachgeborenen Kollegen. Vorbei die Zeiten, als man mit Schiller-Antipathie provozieren konnte wie Hans Magnus Enzensberger, der es wagte, das *Lied von der Glocke* aus einer von ihm besorgten Lyrikanthologie zu verbannen, und das Unbehagen unserer Zeit an Schillers Effektrhetorik auf den Punkt gebracht hat: »Auf der einen Seite äußerste Ökonomie, auf der anderen uferlose Sprüche; feste rhythmische Form, lustlose Reimerei; strikte Kenntnis der Sache, unverbindliche Ideologie; verschwiegene Einsicht, plakatierte Trivialität; Größe in der Beschränkung, aufgehäufter Plunder«.[7] Das Urteil scheint klar. Doch es war ausgerechnet Enzensberger, der in seinem ersten Lyrikband *Die Verteidigung der Wölfe* (1957) auf fulminante Weise die Schillerschen Kategorien der Satire, Elegie und Idylle wiederbelebte und ganz im Sinne des Vorbildes »böse«, »traurige« und »freundliche Gedichte« schrieb.

## OPTION FÜR EINEN KLASSIKER?

Angesichts von Enzensbergers raffinierter Option für einen Klassiker lohnt es sich, auch die allerjüngsten literarischen Schiller-Äußerungen einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Es sind wie gesagt nicht eben viele. Bis auf Koeppen hat sich beispielsweise in der Frankfurter Anthologie, der mit weit über 1.500 Gedichten größten Sammlung ihrer Art, lange Zeit kein Autor auf Schiller-Gedichte eingelassen; unter den modernen Schiller-Erzählungen steht Thorsten Beckers satirische Deutschland-Erzählung *Die Bürgschaft* (1985) ziemlich verlassen da. Das neue *Jahrbuch für Lyrik* verzeichnet im Schillerjahr nur ein einziges Schiller-Gedicht (von dem vergleichsweise unbekannten, englischen Autor Richard Dove).[8] Auf den Bühnen und den Lehrplänen der Schulen ist Schiller natürlich nach wie vor präsent, aber nicht jeder wird es dem Weimarer Intendanten nachmachen wollen, der bekennt, er »könnte jeden Tag die ›Räuber‹ schauen«.[9] Und wenn einmal ein Autor der Gegenwart Schiller zitiert, dann unwirsch und mit dem Ziel entlastender Distanzierung wie Robert Gernhardt, der in seiner Düsseldorfer Heine-Preisrede den dichtenden Medizi-

[7] Zit. nach Norbert Oellers (Hrsg.), Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland, Bd. 2, München 1976, S. 470.

[8] Richard Dove, »Schillers Ästhetische Schriften«, in: Jahrbuch der Lyrik 2005, hrsg. v. Christoph Buchwald u. Michael Lentz, München 2005, S. 69.

[9] Stephan Märki, »Ich könnte jeden Tag die ›Räuber‹ schauen«. Interview, in: Die Welt vom 4.1.2005.

ner Schiller, der sein eigenes Leiden verdrängte, gegen den in der Matratzengruft leidenden Heine ausspielt, der selbst dem Schmerz noch poetische und spielerische Töne zu entlocken vermochte.[10]

Fündig hingegen wird man in dem Friedrich Schiller gewidmeten *Insel-Almanach auf das Jahr 2005*. Hier haben sich immerhin einige namhafte Schriftsteller zu Schiller geäußert. Durs Grünbein, versiert im Umgang mit der antiken und klassischen Tradition, vermißt Schiller *Auf der Akropolis*: »Er war nie hier. Auch diese nicht, und der und jener – | Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland. | Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux. In Jena | Durchdachte einer, was er seit der Schulzeit kannte, | Und blieb doch fern.«[11] Grünbeins Vermißtenanzeige artikuliert in klassischen Hexametern das Verständnis des Nachgeborenen, der nicht – wie Schiller – die Welt nur zwischen »papiernen Fensterscheiben« wahrzunehmen genötigt ist. Grünbein ist kein »Kleinstaatdeutscher« mehr, sondern ein globetrotter. Doch an den Orten klassischer Antikensehnsucht kann auch er nur »das von alters her Gewohnte« finden: »Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian«. Mit Schiller verständigt sich der Dichter über die Ursprünge der europäischen Kultur. Doch je weiter der Heutige reist, um so größer wird auch die zeitliche Distanz zum Gestrigen. Zudem ist im Wissen um »den Globus von Pol zu Pol, | das Genom, den Atomkern« (S. 126) der Blick des Heutigen geblendet. Es ist der Schnellschritt einer tendenziell gedächtnis- und gewissenlosen Moderne, der die Erinnerung an den Antikenkenner Schiller, an den Verfasser des Lehrgedichts *Das verschleierte Bild zu Sais*, stört.

## SCHILLERS ZWEITE POLITISIERUNG

Grünbeins »Erinnerungsstörungen« einer traumatisierten Moderne können Schillers Frage »Woran liegt es, daß wir immer noch Barbaren sind?« beantworten. Ihre Aktualität liegt für Adolf Muschg nach der Selbstzerstörung Europas in zwei »Welt-Bürgerkriegen« und nach der »Beraubung eines überwiegenden Teils der Menschheit, von Ressourcen, Menschenwürde, Lebenschancen« auf der Hand.[12] *Schillers schönsten Traum* findet

[10] Robert Gernhardt, Rede zur Verleihung des Heine-Preises, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.1.2005.

[11] Durs Grünbein, Drei Erinnerungsstörungen, in: Insel-Almanach auf das Jahr 2005, Frankfurt/M. 2004, S. 125-126, hier S. 125.

[12] Adolf Muschg, Schillers schönster Traum. Aus einer Rede über die ästhetische Erziehung des Menschen (2001), in: Insel-Almanach auf das Jahr 2005, S. 165-183, hier S. 169.

der Schweizer Schriftsteller in der Briefabhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, die Schiller als Dank an seinen Förderer, den dänischen Herzog von Augustenburg, begann, als »Leitfaden der Humanität« entwickelte und als »Poetik der Zivilisation« vollendete. Dabei fasziniert Muschg der Gegensatz von Schillers Freiheitsidee zur politischen Realität seiner Zeit. Warum nur hat der »dissidente Kantianer« (S. 167) seinen Kunsttempel ausgerechnet auf eine Revolution wie die Französische (deren Ehrenbürger Schiller war) gebaut, die den einzelnen befreien wollte und ihn doch verbrauchte? Schillers Dramen bleiben darauf die Antwort schuldig. Aber die *Ästhetischen Briefe* geben das Rezept der Erziehung der Menschen zu zivilen Bürgern preis. Es besteht (so der berühmte 9. Brief) darin, die Menschen ihrer schlechten Angewohnheiten zu berauben, indem man »die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit« in die »geistreichen Formen« der Kunst verwandelt. Dem Menschen kommt man also am besten an seinem schwächsten Punkt bei, der zugleich die größte Stärke des Künstlers ist: der Spieltrieb.

An dieser Schnittstelle von Ethik und Ästhetik entscheidet sich auch die Funktion der Kunst in der heutigen Spaß- und Freizeitgesellschaft. Sie kann, ja soll, ohne auf ästhetische Ansprüche und Wertorientierung zu verzichten, ihr Publikum eben da abholen, wo es steht. Die moralische Absicht heiligt die Mittel der Unterhaltung. Auch und gerade der auf Normen und Werte fixierte Autor spielt in diesem Sinne eine gesellschaftlich unterhaltende Rolle: der »Tugendwächter als Animator im Club Mediterrané« (S. 175). Wie freilich aus dem »Container von Big Brother großes Racinesches Theater« hervorzubringen ist, dies kann auch Muschg nicht beantworten.

Was Schiller für Muschg zum Zeitgenossen macht, ist vor allem seine Antwort auf die Fragen des Menschen nach den Grenzen seines Könnens und Sollens. Über das »Betriebsgeheimnis der Welt«[13] entscheidet letztlich die Haltung, die man ihm gegenüber einnimmt. Daß der Weg zur Wahrheit nicht durch Schuld führen soll, wie es im »verschleierten Bild zu Sais« heißt, hat als bioethische Maxime in unserer Zeit an Gültigkeit nicht verloren. Und nur dann bleibt der Mensch sich selbst treu, so lautet für Muschg die Botschaft Schillers an uns, wenn er sich als Zweck seiner selbst versteht und sich frei macht von den Zwängen der Politik, der Natur und der Zivilisation. Es gibt keinen göttlichen Erzieher, der Mensch selbst ist Schmied seines Glücks, Subjekt der Reformen: das ist der archimedische Punkt von Schillers Geschichtsphilosophie. Freiheit, Menschenrechte, Re-

[13] Rüdiger Safranski, Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus, München 2004, S. 325.

publik, diese nachaufklärerische Trinität der Werte ist nur dann erstrebenswertes Ziel, wenn sie von Menschen verfolgt werden, die auch fähig sind, die Vorzüge der Freiheit zu erfahren. Erst der innerlich freie Mensch war für Schiller der befreite Europäer und Weltbürger.

Muschgs Entzauberung von »Schillers schönstem Traum« enthält sich einer Instrumentalisierung Schillers für zeitgemäße, politische Themen. Das kann man von Volker Brauns Schiller-Rede *Ist das unser Himmel? Ist das unsre Hölle?* nicht behaupten.[14] Brauns Schiller ist ein Verbündeter im Leiden an der »*offenen Geschichte*«, die dem Dichter nach der deutschen Einheit auch die Schattenseiten der Freiheit zeigt: »Öffnung der Grenzen und Ausländerhaß, Warenangebot und Abwicklung, Medienfreiheit und Evaluierung« (S. 158). Mit Schiller im Gepäck erstürmt Volker Braun die »Festungen unserer zivilisatorischen Selbstgewißheit«, wohl wissend, daß man dem Menschen längst nicht mehr mit Moral kommen und »eine sittliche Uniform für die nackte Gattung« anpassen kann (S. 163). Kein Zweifel, Schiller dient Braun als Spiegel der Zeitkritik und auch der Selbstkritik.

## DIE MODERNEN MEDIEN UND DER »QUOTENSCHILLER«

Der Lyriker und Stückeschreiber Albert Ostermaier hat Schiller den Rollenmonolog *Moors Moral* gewidmet.[15] Ein Schauspieler, der die Rolle Franz Moors gespielt hat, horcht beim Abschminken in der Garderobe in sich hinein und macht zwei interessante Entdeckungen. Der Erzbösewicht, der »gott aus der | schöpfung leugnete« (S. 251), hat gegenüber amoklaufenden »natural born killers« »als täter kein profil mehr« (S. 246); und die Vorstellung, der kleine Angestellte verlasse das Theater mit »vorsätzen statt umsätzen | im kopf« (S. 249), ist ein großer Irrtum. Das Fernsehen, das »alle probleme | der menschheit im schnelldurchlauf | verhandelt«, braucht weder das Theater noch den Autor, »es sei denn als quotenschiller« (S. 245). Doch hinter dieser Feststellung verbirgt sich kein Medienzynismus, sondern die nüchterne Erkenntnis, »dass wir | uns den kleinsten gewinn an | wahrheit mit dem aufwand eines | ganzen lebens erkaufen müssen« (S. 250f.). Diese Restwahrheit ist »Moors Moral« auf der Bühne der Wirklichkeit, die an Schrecknissen die des Theaters längst überboten hat.

Auch wenn sich, das bleibt festzuhalten, die Mehrzahl der Schriftsteller von Schiller weder provozieren noch inspirieren läßt, bleiben seine Werke

[14] Volker Braun, Ist das unser Himmel? Ist das unsre Hölle? in: Insel-Almanach auf das Jahr 2005, S. 158-164.

[15] Albert Ostermaier, Moors Moral (1998), in: Insel-Almanach auf das Jahr 2005, S. 243-251.

für jene Autoren aktuell, die den politischen Schiller entdecken. Den Schiller, der Ideologien analysiert, nicht propagiert. Der das Verhältnis von Macht und Moral aufdeckt. Der die Inszenierung von Idealismus als Intrige entlarvt und Kritik an der Vernunft des Menschenmöglichen übt. Darin liegt Schillers »zweite Politisierung«[16] nach dem Fall der Systeme. Nicht mehr als Nationaldichter vereinnahmbar, kann er zum »Bündnisklassiker«[17] und Zeitgenossen werden. Durs Grünbein erinnert sich mit Schiller an die Ursprungsorte der europäischen Kultur, Muschg entzaubert Schillers Freiheits-Traum und entdeckt die Aktualität seiner Anthropologie, Ostermaier läßt eine Schiller-Figur das mediale Wahrnehmungssystem transparent machen. Diesen Autoren hat Schiller etwas zu sagen, für sie ist er ein »Ideartist« (Gernhardt), der die Kunst mit philosophischen Ideen adeln will, ein »Medienprofi« (Muschg), der weder special effects geschont noch Situationstragik gescheut hat. Und ein Anwalt der Freiheit, der zunächst nicht den Menschen befreien wollte, sondern ihn freiheitsfähig zu machen trachtete: durch die Kunst.

[16] Jürgen Wertheimer, Mensch Schiller, in: Literaturen 1, 2005, S. 30.
[17] Christina Weiss, Klassiker heute!? Marbacher Schillerrede, Marbach 2004, S. 7.

KURT FLASCH

# SCHILLER – »UNDIALEKTISCH«

Jubiläen verderben den Geschmack. Der drohende Termindruck zwingt zu übereiltem Abschluß. Schlimmer noch: Der Zwang, einen Längstverblichenen als »aktuell« anzupreisen, verdirbt die philologische und begriffliche Präzision. Was Stil angeht, stellen wir an professorale Schreibtüchtige ohnehin keine übertriebenen Forderungen, reden wir also im Schillerjahr einmal von philologischer und begrifflicher Präzisierung.

Das erwartete Unglück ist hereingebroche*n*. Unter dem Titelstichwort *Schiller aktuell* präsentiert uns Peter-André Alt *Schiller dialektisch*. Wer den Autor aus seiner zweibändigen Schiller-Biographie schätzen gelernt hat, erwartet von ihm, daß er uns mitteilt, was hier das Wort »dialektisch« bedeutet. Dieser Ausdruck hat eine lange, verzwickte Geschichte. Bedeutete er in der älteren Zeit soviel wie die aristotelisch-boethianische Schullogik, widmete Kant ihn um und verstand darunter die Notwendigkeit, mit der unser Verstand in Widersprüche gerät, wenn er über das Feld der Erfahrung hinaus räsoniert. Hegel faßte ihn anders, nämlich als immanentes Hinausgehen der Bestimmungen über sich selbst, in der Negation erweise sich das Ganze.

Natürlich läßt sich der Begriff der »Dialektik« umständlicher und gelehrter erklären, aber als schlichtes Raster für den ersten Zugang mag die Unterscheidung seiner dreifachen Bedeutung nützlich sein. Was heißt es nun, wenn der Jubiläumsbeitrag des Würzburger Germanisten unter dem Titel steht: *Schiller dialektisch?*

Der Aufsatz setzt ein mit einem Zitat aus Schillers Brief an Körner vom 21. Januar 1802, in dem Schiller die Deutschen kritisiert, »denen alles gleich fest wird«, denen lebendige Bewegungen und die unendliche Kunst zu einem buchstäblichen Glaubensbekenntnis gerinnt. Statt die Dinge, das Denken und das Dichten in Entwicklung zu sehen, verlangen sie nach einer Formel. Peter-André Alt, in Berlin geboren, stellt diese ungeheuer sympa-


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-019 | CC BY-NC-ND 4.0

thische Bereitschaft der Selbstkritik der Deutschen an den Anfang und erfüllt die Forderung der alten Rhetorik nach einer captatio benevolentiae. Das Wohlwollen wächst noch, wenn es heißt, Schillers Abweisung der Formelsucht sei als »Anweisung für die Lektüre seiner eigenen Werke« aufzufassen. Das kann ja nur gut werden, denkt der zur Festfeier eingeladene Leser, zumal wenn er die Kunst bewundert, mit der Alt die schlichten Sätze Schillers – wir sollen Kunstwerke nicht gleich fest nehmen, sollen sie nicht für heilig und ewig nehmen und den Künstler nicht an Formeln binden – in die erhabene Kunstformel umgießt, die »ästhetische Erfahrung (könne einzig) durch den dynamischen Charakter ihrer Gegenstände bildende Dimensionen erlangen«. So edel und so verdreht, ist uns schon lange nicht mehr gesagt worden, daß auf der Erde nichts Bestand hat, aber schließlich geht es um hohe Dinge, nämlich um »eine Einsicht, die der Prozessualität kultureller Bedeutungskonfigurationen Rechnung trägt.« Früher sagte das einmal ein Bekannter des Marbacher Poeten in bedauernswerter Schlichtheit: »Alle acht Tage war Schiller ein anderer« (zu Eckermann, 4. Januar 1824). Aber heute, unter uns Germanisten, klingt das alles höher. Der Fortschritt ist so unverkennbar wie die Überanstrengung. Wortungetüme machen dem Leser klar, daß er nicht eingeladen wird zu irdischen Freuden in Schiller, sondern eben zu *Schiller dialektisch*, und er untersucht nun, was versteht der ausführliche Schillerforcher unter »dialektisch«?

Da heißt es zunächst, Schillers Werk werde »von Antinomien« beherrscht. Alt erwähnt die »großen Dualismen« von »Natur und Vernunft, Idee und Realität (S. 382).«[1] Das ist der alte Konflikt: Sinnenglück und Seelenfrieden. Vor über 50 Jahren gab es ein lesenswertes Buch über *Idee und Wirklichkeit* in Schillers Dramen, das zeigte, wie Schiller Dualismen durchspielt, in wechselnde Beleuchtung versetzt, ohne sie spekulativ aufzuheben. Es bleibt der Riß. Das wußten wir schon, aber wie kunstvoll umschreibt unser Würzburger Forscher den alten Gemeinplatz, indem er von den Antinomien behauptet, sie »durchlaufen eine dynamische Bearbeitung durch die Reflexion, indem sie jenseits statischer Zuschreibungslogik als Elemente eines selbst veränderlichen Gefüges aufgefaßt werden (S. 382). Jetzt wissen wir, was an der Zeit ist: Antinomien werden nicht mehr wie früher »durchdacht« oder »gelöst«, sie »durchlaufen eine dynamische Bearbeitung durch die Reflexion« Schiller, heißt es, »denkt dialektisch«. Als Universalhistoriker begreift er »die Konkurrenz der geschichtlichen Impulsrichtungen, die zu einem verwirrenden Geflecht von Linien und Kraftfeldern führt, als eine auf höherer Erkenntnisstufe sichtbare Einheit der

[1] Alle Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf: Peter-André Alt, Schiller dialektisch, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 48, 2004, S. 381-386.

Gegensätze« (S. 382). Das hieße doch, der Geschichtsdenker habe die Antinomien in einer höheren Einheit aufgehoben gedacht. Hier heißt dialektisch denken mit Bruno, Hamann und Schelling die Einheit der Gegensätze sehen, auf »höherer Erkenntnisstufe«, versteht sich. Unter der Hand hat sich der Begriff von »Dialektik« verschoben: Aus der Anerkennung unversöhnlicher Gegensätze ist sie zur Spekulation über versöhnten Zwiespalt geworden, oder, wie Alt schreibt, zur »Entspannung von Oppositionen in einem Dritten« (S. 382). An Worten fehlt es hier nicht. Ein Hegelzitat begleitet diese neue Einsicht. Der Autor, der zuvor eher in die Richtung Kants gedeutet hatte, will einige Zeilen lang sagen, Schiller denke *dialektisch* wie der junge Schelling oder wie Hegel.

Aber auch dabei bleibt er nicht. Irgendwie, findet er, stimmt die Festlegung auf diesen Sinn von Dialektik nicht. Den Fehler, den die Deutschen so an sich haben, »daß ihnen alles gleich fest wird«, will er, Peter-André Alt, nicht wiederholen. Und schon durchbricht er mutig die selbstgebaute Schranke, er überläßt seine kostbare Gedankenfracht nicht einer »statischen Zuschreibungslogik, sondern erklärt, warum wir das, was bei Schiller eigentlich vorhanden ist, das dialektische Denken, nicht sehen. Der Marbacher hat es listig versteckt. Denn das, was bei Schiller »durchgehend herrscht« (S. 383), hält dieser Autor raffiniert verborgen; er hat, wie Alt das ausdrückt, »die zuvor in sie (die dialektische Reflexionskultur) investierte Gedankenarbeit aus programmatischen Gründen reduziert« (S. 383), oder noch raffinierter, er hat seinen »dialektischen Antrieb« *verdeckt*. Wodurch? Durch »Schillers gefällige Sprache«, aber nein, das wäre noch zu einfach, die Dialektik, die »durchgehend herrscht« sei, so entdeckt Meister Alt, verborgen unter »Schillers gefälliger Sprache, mit ihrem kunstvollen Register rhetorischer Amplikfikationen, Chiasmen und Parallelisierungen« (S. 383). Jetzt wissen wir endlich, warum uns Schiller gefällt und wie schlecht wir dabei ohne Alt und ohne Jubiläum damit dran wären; wir blieben in dem Irrtum, in den uns Schillers »gefällige Sprache« täuscht über seine »zuvor investierte Gedankenarbeit« täuscht und warum es eines terminologiegewaltigen Germanisten aus Würzburg bedurft hat, der um uns vor dieser Täuschung zu retten. Schließlich haben wir Schiller-Jahr.

Aber was wird denn nun nach diesem Schwenk aus Schillers dialektischem Denken? Alt findet es, aber in seiner Verborgenheit, abgespeckt zu einer »dialektischen Grundierung«; es ist heruntergeredet zu einem »dialektischen Antrieb« (S. 383). Schon wird dem Leser angst und bange, wenn sich das, was bei Schiller doch »herrscht«, derart verflüchtigt. Aber der Autor weiß sich zu helfen. Zwar kann er uns nicht erklären, was eine »dialektische Grundierung« ist, aber indem er mächtige Adjektive vor das Wort

»Dialektik« setzt, kommt sie wieder zu Kräften. Sie tritt aus ihrer Verdecktheit heraus, breit und leicht erkennbar, denn jetzt heißt sie eine »eminente Dialektik« (S. 382), oder, substantieller noch, ergreifender noch, der Autor stellt sie vor uns hin mit dem beherzten Titel »die abgründige Dialektik des Idealismus« (S. 385). Wenn ich inzwischen erfahren hätte, was der Autor meint, wenn er schreibt »Schiller denkt dialektisch« würde ich ungeniert die Frage wagen: Was heißt hier »Idealismus«? Aber so scharf will ich einen Autor nicht anpacken, der zu verstehen gibt, daß er Walter Benjamin und Adorno gelesen hat. Schließlich ist er gebildet, versteht Hegel zu zitieren, die Vorrede zur Phänomenologie des Geistes und sogar die Ästhetik, die so aktuell sei, daß sich in ihrem Namen heutige Theateraufführungen kritisieren ließen.

Ermattet lege ich den Jubiläumsaufsatz aus der Hand und suche Erholung bei Schiller, von dem ich soeben gelernt habe, er spreche eine so »gefällige Sprache«. Ich greife nach einem Band mit Schillers Gedichten und suche ein kleines, gefälliges Stück, kein gedankentiefes wie den Spaziergang oder die Götter Griechenlands, nein, nein, etwas Einfaches, bei dem die »zuvor investierte Gedankenarbeit aus programmatischen Gründen reduziert (S. 383) ist. Ich blättere und stoße auf:

Würde des Menschen

Nichts mehr davon, ich bitt' euch. Zu essen gebt
ihm, zu wohnen;
Habt ihr die Blöße bedeckt, gibt sich die Würde
Von selbst.

In diesem 1796 entstandenen Distichon hören wir nun Schiller selbst. Er verbittet sich die Phrasen von der Würde des Menschen, die bei uns bekanntlich »unantastbar« heißt. Der Dichter hatte die Nase voll von dieser Art von »Idealismus«; er entlarvt ihn als Redensart. Wo bleibt nur seine »gefällige Sprache«? Man halte diesen Ausbruch der Ungeduld neben die Charakteristik, die Peter-André Alt von Schillers Lyrik generalisierend gibt; sie sei, schreibt er, »die populäre Spielart der camoufflierten Komplexität, die Schillers Reflexionsformen auszeichnet« (S. 383). Herablassender kann man von Schiller nicht reden. Nur daß es im Jubiläumsdeutsch geschieht, macht die Roheit weniger empfindlich. Wo, bitte schön, steckt denn hier Camoufflage? Wer treibt Vermummung, Schiller oder Alt? Alt redet von Schiller, als handle es sich um Carossa. Aber von diesem Distichon führt die Linie zu Bert Brecht.

Alts Begriff von »Dialektik« schwankt zwischen Germanistendeutsch und einem bei Adorno erlernten Resthegelianismus; er hat mit Schiller fast

nichts zu tun. Alts Leser muß sowohl Schiller wie Hegel erst einmal herausretten aus dem Drahtverhau seiner Terminologie. Dazu gibt es ein Textstück von Hegel, das Alt zwar kennt, aber in seiner Aussage nicht erkannt hat. Alt sieht in Schillers Dramen die »abgründige Dialektik des Idealismus«; er findet dort »Formen verschlungener Gegensätze« unter dem Mummenschanz »gefälliger Sprache«. Machen wir die Probe, gehen wir zum *Wallenstein*. Es gibt dort »verschlungene Gegensätze«, wobei ich nicht weiß, ob Alt von Gegensätzen spricht, die *ineinander verschlungen* sind, also fortbestehen oder die der Einheits-Abgrund *verschlungen hat, die also verschwunden wären*. Ich meine: In diesem Drama stehen sich Gegensätze gegenüber und wirken aufeinander ein. Insbesondere steht Max Piccolomini dem großen Feldherrn gegenüber wie das Unbestimmte dem Bestimmten (Hegel). Nun ist es aber der entscheidende Kunstgriff des Dramaturgen Schiller, daß Max in den letzten beiden Akten nicht mehr auftritt. Konnte man noch bis zu seinem Abgang von einem Dualismus zwischen Ideal und geschichtlicher Welt sprechen, so steht Wallenstein als großer Täter zuletzt allein da. Schiller, sagt man, war ein »Idealist«. Alt schreibt ihm die »abgründige Dialektik des Idealismus« zu, aber in Schillers Hauptwerk, dem *Wallenstein*, verschwindet Max Piccolomini von der Bühne. Die Seite des Idealischen fällt aus. Sie wirkt kraftlos und unterlegen gegenüber dem großen Täter. Die Max-Seite tritt einfach ab; sie wirkt nicht mehr auf ihren Gegensatz. Schon gar nicht kommt es zur Versöhnung, die im Hegelschen Begriff der Negation und Dialektik konstitutiv ist. Eben dies hat Hegel in seinen späten Berliner Jahren unmißverständlich ausgesprochen. Er schreibt, in Schillers *Wallenstein* stehe am Ende »nicht mehr Leben gegen Leben; aber es steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abscheulich! Der Tod siegt über das Leben! Dieß ist nicht tragisch, sondern entsetzlich! Dieß zerreißt das Gemüth, daraus kann man nicht mit erleichterter Brust springen!«

Hegel hatte einen »dialektischen« Begriff von Tragik. Aber er sah, daß Schillers *Wallenstein* dieses Konzept sprengt. Hegel hatte einen ausgearbeiteten Begriff von Dialektik. Aber er weigerte sich, diesen Begriff bis zur Unkenntlichkeit aufzuweichen. Deswegen war er empört über Schillers *Wallenstein*. Er fand ihn nicht dialektisch, sondern *entsetzlich*. Der Würzburger Hegel-Adept schwächt beides ab, das Konzept des Idealismus wie das der Dialektik. Es wäre ungerecht, von ihm zu behaupten, das habe ihn gehindert, Schiller zu begreifen. Ich teile mit Alt die Absicht, ins Einzelne zu gehen, also Bewegungen nicht erstarren zu lassen und sage daher nur: Das Distichon von 1796 *Würde des Menschen* widerlegt Alts verallgemeinernde Charakteristik von Schillers Lyrik; Hegels *Wallenstein*-Kritik decouvriert seinen unscharfen Gebrauch philosophischer Termini und

seine leere Formel von der »abgründigen Dialektik des Idealismus«. Ich hasse Jubiläen. Sie veranlassen einen respektablen Spezialisten, von dessen zweibändiger Schillerbiographie wir alle profitiert haben und der das zitierte Distichon ebenso kennt wie Hegels Wallensteinkritik, zu philosophasternden Diktion, die argumentativ leer bleibt.[2] Sie fördern so merkwürdige Programme wie Alts Forderung, wir sollten »die notwendige Balance zwischen historischer Rekonstruktion und Aktualisierung schaffen« (S. 386). Nein, gerade nicht. Wenn historische Rekonstruktion, dann Historie, wenn Aktualisierung dann Aktualisierung.

[2] Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, 2 Bde, München 2000. Knapper Bezug auf das Distichon in Bd. 1, S. 124, aufsführlicher über Hegels Kritik in Bd. 2, S. 460-461.

RUDI KIENZLE

# SCHILLERS SENSATION, SCHILLERS MARMOR

## Das Schillerjahr und die Schulen

Der alten Klage über eine Mißachtung Schillers im Deutschunterricht gibt das Schillerjahr wenig Nahrung. Vorbei scheinen die Zeiten, in denen ernsthaft die Frage zu erörtern stand, ob die Klassiker antiquiert seien, vorbei auch die nicht endenwollenden Fragenschemata, die vor allem den Dramen ihre Aktualität durch eine übertriebene Dauer des »Durchnehmens« raubten. Kaum vorstellbar, daß noch irgendwo ein Professor Unrat mit seiner Klasse *Die Jungfrau von Orleans* sechs Monate lang traktierte und Schillers *Wilhelm Tell* als Einführung in das Theater herhalten müßte. Im Gegenteil: Angestoßen durch Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften, durch mediale Umsetzungen im Film und zahlreich ausgelobte Schiller-Wettbewerbe für Schüler, aber auch durch die nicht nur merkantil motivierte Veröffentlichungspolitik der kleinen und großen Verlage hat sich ein schiller-freundliches Klima gebildet, über dessen Gründe spekuliert werden darf. Das erneute Interesse der Schulen an Schiller läßt sich jedenfalls nicht auf die Äußerlichkeit eines Gedenkjahres zurückführen. Seine Ursachen liegen in der komplexen Wechselwirkung zwischen einer Art anthropologischem Zugang zu Schillers Leben und Werk, einer pragmatisch bestimmten Neuorientierung der Bildungspolitik und einer kaum noch ideologischen, wohl aber spielerischen Annäherung an Schillers Werk.

Vorweg ein Blick in die Klassenzimmer: Das schmale Repertoire der Schiller-Texte, die in der Schule zur Sprache kommen, hat sich in den letzten Jahren nur unmerklich verändert. Über alle Lehrplanrevisionen hinweg behaupten die Balladen ihren Platz in den 7. und 8. Klassen. Sie gelten weiterhin als Möglichkeit, moralische Urteile einzuüben und der Lust des Reimens – auch in der Parodie – nachzugehen. Müßte man einen Text nennen, der in der Mittelstufe den Weg zu Schiller öffnen könnte, so wäre es dessen »wahre Geschichte« vom *Verbrecher aus verlorener Ehre*. Tatsächlich bietet dieser Prosatext neben einer differenzierten Phänomenologie


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-020 | CC BY-NC-ND 4.0

des Verbrechers geradezu soziologische Zugänge, die aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse zu illustrieren vermögen und gerade in der Realschule bevorzugt Anklang finden. Und Schillers Dramen? Ähnlich wie in den Spielplänen der Theater haben die frühen Dramen Schillers, *Die Räuber* und vor allem *Kabale und Liebe*, die vermeintlich schwierigen, formstrengen klassischen Dramen verdrängt. Nur *Maria Stuart* behauptet als Regeldrama und »Frauenstück« sich im Schulalltag. *Don Carlos* und die *Wallenstein-Trilogie*, vor Jahren noch Abiturthemen, haben ihre Anziehungskraft verloren. Einzig Schillers Volksstück vom *Wilhelm Tell* hält sich weiter unangefochten in der Unterrichtsrealität, ohne daß die schon 1984 im Marbacher Katalog *Schau. Bühne. Schillers Dramen 1945 – 1989* beklagte Herabsetzung ins Kindgemäße, die neuerdings durch sprachbereinigte Ausgaben ›ad usum delphini‹ verstärkt wird, aufgehoben wäre. Der Wunsch besteht fort, dieses Drama endlich in die Kurse der Oberstufe zurückkehren zu lassen. Aus dem Bereich der theaterpraktischen Schriften kommt den Schülern in der Regel die Schaubühnenrede vor Augen, um das Theater als moralische Anstalt zu retten, da Erfahrungen der Jugendlichen mit den klassischen Vermittlungsinstanzen kaum mehr vorausgesetzt werden können. Gleiches gilt für die ästhetischen Schriften, deren Problemgehalt durch das übliche Interpretieren kaum einzuholen ist, zumal die Lehrpläne keine vertiefte Kenntnis von literarischen Epochen anstreben und dem Überblickswissen den Vorzug geben.

Man mag diese kleine Bestandsaufnahme als begrenzt schelten, immerhin bietet sie jenen Fundus von Schillertexten, der pragmatisch den Lehrern und Schülern freie Bearbeitungen ermöglicht. Der produktive Umgang mit Schiller ist somit nicht in erster Linie inhaltsbestimmt, sondern beharrt ganz im Sinn von Bertolt Brecht auf dem Gebrauchswert eines Klassikers. Im Schiller-Nationalmuseum läßt sich diese Akzentverschiebung besonders exponiert feststellen: Galt es lange Zeit durch Führungen gleichermaßen Biographie- und Werkperspektiven plausibel zu machen, so häufen sich nun Anfragen aus den Schulen, die die Schüler in einer Position zeigen, die sie selbst zu Fragenden und Erklärenden macht. Die Zurücknahme des lehrerzentrierten Unterrichts zugunsten selbsttätiger Verfahren wie dem der Präsentation, das als ein dem schriftlichen Ausdrucksvermögen gleichwertiger Leistungsbeweis gilt, hat zu einem überraschenden Interesse an Schillers Biographie geführt. Jenseits der althergebrachten Rezeptionsformen, die Schillers Leben ins Alltägliche zogen und Vorurteilswissen zur ökonomischen Situation des Autors und zu seinem der Krankheit abgetrotzten Werk sammelten, bilden sich nun nahezu anthropologisch-soziologische Fragestellungen heraus. Sie suchen in und über Schiller allgemeine Identifikationspotentiale und machen dessen

selbstbestimmte Karriere zum Maßstab eigener Lebensentwürfe, ohne Distanz einzuebnen und die Bewunderung für das Genie aufzugeben. Parallel zur wissenschaftlichen Erforschung von Schillers Bildungsgeschichte messen junge Schiller-Leser ihre Bildungserfahrung an den ambivalenten Schulerfahrungen Schillers, die etwa die Karlsschule nicht nur als Instrument der Repression brandmarken, sondern als Voraussetzung einer selbst gewählten Berufsfindung betrachten.

Immer schon haben sich auf der Folie der Beschäftigung mit Schiller bildungspolitische Prämissen abgezeichnet. Vermutlich liegt nicht der geringste Grund für eine Aktualisierung Schillers in der Vergleichbarkeit seiner Größensehnsucht mit den Forderungskatalogen nach einer erhöhten sozialen Ausschöpfung der Bildungsressourcen, die im Gefolge der PISA-Studie die Schulen zu verändern beginnen. Ein dynamisierter Begriff von Bildung hat die montone Aufforderung zur Schiller-Lektüre, wie sie sich in der Kanonbildung niederschlug, abgelöst und setzt – fürwahr in Werktreue zu Schiller – auf eine erleichterte, spielerische Aneignung seiner Texte. Die Buchtitel von für Jugendliche geeigneten Einführungen belegen diese Akzentverschiebung: Über Jahre galt ein Schiller-Lesebuch unter dem Motto: »Schiller ist gut« als richtungsweisend, neuere Darstellungen sind vorsichtiger überschrieben: »Rund um Schiller« soll es gehen und noch reduzierter wird gefordert: »Möglichst Schiller«.

Schillers obsessives Verhältnis zum Theater, seine unausgesetzte Produktivität, der ästhetische Formenreichtum seines Werkes, ja auch die befremdlich sich ins Pathos kehrende Sprache, die das Schweigen nicht kennt, geben ein reichhaltiges Arsenal vor, an dem sich junge Leute spielerisch orientieren können. Alle Chancen sollten genutzt werden, um Schillers Sprache nicht nur zu lesen, sondern hören zu können. Unter den Veranstaltungen zum Schillerjahr hatte den größten Erfolg eine Dramatisierung des *Verbrechers aus verlorener Ehre*, und wer wissen will, ob es noch lohnt Schillers Balladen zu sprechen, möge die dankenswerterweise wieder zur Verfügung stehenden Aufnahmen von Klaus Kinski anhören. Das Werk hat keinen andern Wert als seine Wirkung, so ließe sich ein Hauptsatz aus Schillers *Geisterseher* variieren. Die Bearbeitungsmöglichkeiten seiner Stoffe und Themen bieten vom Schulunterricht bis hin zum Poetry Slam ein breites Deutungsspektrum: Schillers programmatisch-poetologische Gedichte wie *Das Mädchen aus der Fremde* oder – ein seltenes Beispiel von Schillers Komik – seine Ballade vom *Pegasus im Joche* lassen sich mit wenig Aufwand visualisieren und am Heutigen messen. Überhaupt lädt Schiller dazu ein, Paralleltexte zu formulieren. Alexander Kluges kleine Geschichte, in der eine Anverwandlung von Schillers *Taucher* in die Urlaubsszenerie der Südsee verlegt wird, ist ein besonders prominentes Bei-

spiel. Natürlich darf das Königinnengespräch aus *Maria Stuart* in die Jugendsprache übertragen werden, ebenso frei ließe sich die Vater-Sohn-Konstellation des *Tell* in eigenen Texten weiterdenken. Von Schiller wissen wir, daß er seine Dramen je nach Zweckmäßigkeit und Marktlage radikal zu kürzen in der Lage war. Welche Einwendungen sind gegen eine Schultheatergruppe vorzubringen, die das Drama *Kabale und Liebe* auf ein Zwei-Personen-Stück reduziert und endlich jenem Geheimnis des Liebens und Geliebtwerdens sich nähert, von dem doch Schillers Stück vor aller sozialen Anklage handelt? Realisierungen von Schillers Dramen auf der Bühne, wie zum Beispiel die *Tell*-Fassung von Felix Ensslin (2004) oder die beschleunigte Inszenierung von *Kabale und Liebe* durch Michael Thalheimer (2001) reizen allemal mehr zur Diskussion als fernsehgerechtes Theater, das selbstzufrieden der Werktreue zu folgen vorgibt. Nur ein Hinweis zur Behandlung der Balladen, der diese nicht nur als Vorlage zum bloßen Auswendiglernen mißbraucht: *Das Lied von der Glocke* ist ein großes Gedicht, weniger in der Fixierung überholter Rollenvorstellungen, als durch seine bemüht-genaue Beschreibung des Glockengusses. Den Schülern tritt ein elementarer Arbeitsvorgang entgegen, den Schiller mit technischem Bewußtsein und Idealisierung auflädt. Das Schwere und Leichte, das Tiefe und die Höhe, die Erde und der Himmel – Schillers gedankliche Streckbewegung, sein »Hinaufwälzen« werden in der *Glocke* sinnfällig. Was im Unterricht als Vorgangsbeschreibung beginnt, weitet sich zu einem Verstehen von Schillers Ideenwelt. Über die Werkanalyse hinaus interessieren sich junge Leser weiterhin stark für die Rezeptionsgeschichte: Schillers Wirkung als National- und Lieblingsdichter der Deutschen wird im Deutschunterricht sträflich vernachlässigt. Dabei ließe sich vom Denkmalskult des 19.Jahrhunderts bis hin zur politischen Inanspruchnahme im 20.Jahrhundert eine Materialienkette bilden von großer Faszinationskraft, deren Aura oft für Schüler begreifbarer ist als der Rekurs auf die Handschrift. Nichts weniger als eine Geschichte der Deutschen im Prisma der Schillerwirkung böte sich in einem fächerübergreifenden Projekt an und vielleicht klärte sich darin auch jene eigentümliche Gleich-Gültigkeit, mit der linke und rechte Schillerverehrer sein Werk nutzen.

Schillers Leben und Werk sind nicht bloße Pflichtübungen in den Schulen, die Andeutungen mögen genügen und zur Erweiterung einladen. Ob sich der alles in allem positive Befund schon in der Perspektive weiterer Schillerjahre verstetigen läßt, ob sich die »Anthropologisierung« Schillers und sein Gebrauchswert auf Dauer aus einem ideologisierten Zugriff lösen lassen, wird sich weisen. Zur rechten Zeit des Gedenkjahres jedenfalls ist Ernst Bloch zuzustimmen: Viel Sensation findet sich in Schiller und – es soll so bleiben – immer weniger Marmor.

MATHIAS MAYER

# DER VERLIERER ALS SIEGER

## Schillers Lehre aus der Geschichte

Wer spricht von Siegern? Die Frageform bestätigt sich in dieser Formulierung Rilkes, vor den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts, als aufklärerische Urgestalt. Schon die antike Militärgeschichte kennt in der Gestalt des Pyrrhus jenen vermeintlichen Sieg, dessen Preis in der völligen Erschöpfung des sogenannten Siegers besteht. Aber es bedarf dann eines sensiblen Instrumentes – sollte man es alteuropäisch nennen? –, um jeden Sieg in seinem schwarzen Gegenlicht zu sehen und den Triumphzug als Beutezug wahrzunehmen. Walter Benjamin hat diesen dialektischen Blick, der heute manchem schwer vermittelbar erscheinen kann, auf die sogenannten »Kulturgüter« geworfen, deren Abkunft er »nicht ohne Grauen bedenken kann«, sind sie doch, wenn Geschichte gegen den Strich gebürstet wird wie in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, immer auch die Zeichen der Selbstdarstellung des Siegers, jedes Dokument der Kultur insofern ein solches der Barbarei. Benjamin hält daher den heute vielbesprochenen Ausnahmezustand – aufgrund der Tradition der Unterdrückten – für die Regel.

Solche Anschaulichkeit der Machtkritik hat mit dialektischem und medizinischem Scharfsinn schon Schiller entwickelt, wobei zuletzt Peter-André Alt auf diese dialektische Allianz des Mediziners und Kulturtheoretikers Schiller hingewiesen hat[1]: Vom *Don Carlos* über den *Wallenstein* bis zu *Maria Stua*rt und der *Jungfrau von Orleans*, dem *Tell* und dem *Demetrius*-Plan hat sich Schiller in nahezu beispielloser Konsequenz auf die Geschichte, auf den wechselvollen Verlauf von Siegen und Niederlagen eingelassen. Kein anderer Dramatiker dieses Ranges hat in vergleichbarer Insistenz die Geschichte zum Thema gemacht. Nimmt man noch seine

[1] Peter-André Alt, Schiller dialektisch, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48, 2004, S. 381-386, bes. S. 382.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-021 | CC BY-NC-ND 4.0

Tätigkeit als Geschichtsdozent und Geschichtsschreiber hinzu, in der er sich etwa mit dem Dreißigjährigen Krieg befaßt hat, dann entsteht der Eindruck einer extremen Geschichtslastigkeit. Je mehr er sich aber über seine eigenen ästhetischen Ansprüche klar wurde – und wir wissen, wie hoch die Latte dafür hing –, desto kritischer und abständiger ging er mit seinem Stoff, den er eben meistens der Geschichte entnahm, um, veränderte ihn und paßte ihn seinen poetischen Vorstellungen an. Denn nicht die Nachstellung des Historischen steht im Blickpunkt, sondern die Macht wird zum Schnittpunkt, an dem sich politische und historische Überlieferungen mit den Ansprüchen des Ästhetikers treffen und auseinandersetzen müssen, sie kommt bei Schiller unter den Blick der Tragödie, aber auch der Psychologie: Als Autor *tragischer* Gestaltungen schreibt Schiller nicht die Geschichte der Sieger fort, sondern er tritt mit seinen Texten auf die Seite der Verlierer. Politik und Textkritik geben einen unterschiedlichen Blick frei: Der Sieger wird, obwohl er das politische Geschick für sich entscheiden kann, zum Verlierer. Vor allem aber wird für den Tragiker Schiller der Verlierer zum Sieger.

Immer wieder läßt sich Schiller auf dialektischen Denkbahnen beobachten, wenn er davon ausgeht, daß »die schönsten Träume von Freiheit […] ja im Kerker geträumt« werden (NA 22, S. 141). Das Menschenbild des Mediziners sieht im Menschen »das unseelige Mittelding von Vieh und Engel«. Diese Mittelstellung dynamisiert er, indem er versucht, beide Randbereiche im Menschen nicht nur zu akzeptieren, sondern zu verbinden. Gerade weil der Mensch, wie das Tier, *auch* ein Naturwesen ist, mit den Bedürfnissen und Leidensfähigkeiten des Körpers, muß er von anderer Seite versuchen, sich einer übernatürlichen Existenz anzunähern, für die er im Engel ein Vorbild finden mag. Erhaben nennt Schiller später das, wogegen wir »*physisch* den kürzeren ziehen, über welches wir uns aber *moralisch*, d.i. durch Ideen erheben. […] Erhaben ist, wer [das Furchtbare], auch selbst unterliegend, nicht fürchtet« (NA 20, S. 171). Es kommt also für den Menschen darauf an, nicht nur bloßes Naturwesen zu bleiben, sondern diese »natürliche« Bedingung dadurch zu überwinden, daß sie durch einen freien Entschluß sozusagen veredelt wird. Die Freiheit des Menschen und seine Vernunft verlangen, daß er sich über die Natur erhebt. Was auf der natürlichen Ebene als Verlust erscheint, nämlich im Leiden und im Tod, muß gleichzeitig zu einem Sieg der Vernunft und der Freiheit werden. Der Verlierer wird moralisch zum Sieger, indem er sich nicht nur natürlich, sondern auch als moralisches Wesen verhält.

Für die Auffassung, daß der Verlierer der eigentliche Sieger sein könnte, findet Schiller freilich einen starken Verbündeten, den er gerade im frühen Werk immer wieder mit ins Feld führt: Es ist die christliche Todesauffassung, die zumindest ein verwandtes Muster bot, denn Schillers Verhältnis

zur Religion und zum Christentum ist keineswegs unproblematisch. Die Anthologie seiner Jugendgedichte hat Schiller nicht zufällig dem Tod gewidmet, den er ebenso als religiöses und philosophisches wie auch als medizinisches Phänomen wahrzunehmen gewohnt war. In dieser Anthologie findet sich die *Elegie auf den Tod eines Jünglings*, die mit nahezu barocker Rhetorik zunächst die Vergänglichkeit allen Lebens thematisiert. »In des Lebens Mai« hat den Jüngling der Tod vorzeitig gepflückt, ihn, der »die Wonne seiner Mutter« und der Busenfreund des trauernden lyrischen Ich war. Die »Jugendfreunde« und das Vertrauen in die Zukunft werden mit ihm begraben, – und doch erscheint der Schlaf im Grab nicht nur als Verlust, sondern, in anderer Hinsicht, sogar als Gewinn, denn das »possenhafte Lottospiel« des Lebens in seiner Widersprüchlichkeit bleibt ihm erspart. Somit wird der Jüngling nicht allein mit Trauer, sondern fast mit so etwas wie Neid in die Grube gesenkt – nicht nur bleibt ihm die Mühsal des Lebens erspart, vielmehr erscheint er schon als uneinholbar fortgeschritten, er ist bereits der göttlichen Erlösung teilhaftig: »Schon enthüllt sind dir die Räthsel alle! | Wahrheit, die in tausendfachem Strale | Von des grosen Vaters Kelche fleußt –« (NA 1, S. 59, V 93-96).

Was in der christlichen Perspektive der Gewinn des ewigen Lebens ist, das deutet Schiller als Ästhetiker weniger religiös, sondern zunehmend in den Kriterien des Tragischen und Erhabenen. Und dabei ist immer wieder der drohende Tod die entscheidende Probe, bei der sich zeigt, daß der Mensch nicht nur vergängliches Naturwesen, sondern auch erhabenes Geistwesen ist, nicht nur Tier, sondern auch Engel. Die religiöse Bedeutung bietet dabei zwar einen Anstoß, sie bleibt bei Schiller aber Hintergrund. Schiller denkt denn auch in einer eigenen Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* nach: »nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; als Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als die physische Nothwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer der Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen. Aus diesem folgt, dass das höchste Bewußtseyn unsrer moralischen Natur nur in einem gewaltsamen Zustand, im Kampfe, erhalten werden kann, und dass das höchste moralische Vergnügen jederzeit von Schmerz wird begleitet seyn« (NA 20, S. 139f.).

Auch der Ästhetiker Schiller, ja, er sogar in besonderer Weise, steht somit nicht auf der Sieger-, sondern eindeutig auf der Verliererseite. In einer trivialeren Variante kann man sich das dadurch klarmachen, daß so gut wie

alle Titelhelden der Schillerschen Dramen, mit Ausnahme des Wilhelm Tell, am Ende der Dramen ihr Leben verloren haben: Das heißt, ihr bald gewaltsames, bald tragisches Ende gehört zum unverzichtbaren poetologischen Instrumentarium des Dichtens. Auf einer weniger trivialen Ebene läßt sich diese Beobachtung mit Schillers ästhetischer Theorie verbinden, deren moralisches Fundament in der Mittelposition des Menschen zwischen Tier und Engel begründet ist. Hier knüpft die zentrale Vorstellung der Würde an. Sie ist »Ausdruck einer erhabenen Gesinnung« (NA 20, S. 289) und des Widerstandes (NA 20, S. 297), besonders des erhabenen Widerstandes im Leiden, es geht um moralische Überlegenheit und »Geistesfreiheit« (NA 20, S. 294).

Um diese Überlegenheit der Würde zu beweisen, bedarf es geradezu der Erniedrigung und Ohnmacht im physischen Bereich. Zur Erhabenheit gehört also das Unglück dazu, nur der moralische Widerstand kann Freiheit beweisen, nur derjenige kann als moralischer Sieger, als ästhetisch befriedigende Figur erscheinen, der im physischen Bereich verliert, das heißt in der Regel: der das Leben verliert.

Der ausweglose Kampf des Laokoon wird zum Fluchtpunkt von Schillers tragischer Theorie des Erhabenen, wonach erst der Verlierer der Sieger sein kann. Laokoon sucht dem Schmerz allenfalls auf der körperlichen Ebene auszuweichen, indem er den Schlangenbiß vermeidet, aber durch seinen Willen besiegt er den tödlichen Schmerz. Denn gerade im Tod beweist sich ja die Natur, der Körper des Menschen in seiner Begrenztheit, und deshalb muß mit der Überwindung des Todes die moralische Freiheit besonders zum Ausdruck kommen. Einen solchen moralischen Sieg beim drohenden Verlust des Lebens sieht Schiller beispielhaft in Laokoon verwirklicht. »Gesetzt, wir erblicken an einem Menschen Zeichen des quaalvollesten Affekts aus der Klasse jener ersten ganz unwillkührlichen Bewegungen. Aber indem seine Adern auflaufen, seine Muskel krampfhaft angespannt werden, seine Stimme erstickt, seine Brust emporgetrieben, sein Unterleib einwärts gepreßt ist, sind seine willkührlichen Bewegungen sanft, seine Gesichtszüge frey, und es ist heiter um Aug und Stirne. Wäre der Mensch bloß ein Sinnenwesen, so würden alle seine Züge, da sie dieselbe gemeinschaftliche Quelle hätten, mit einander übereinstimmend seyn, und also in dem gegenwärtigen Fall alle ohne Unterschied Leiden ausdrücken müssen. Da aber Züge der Ruhe unter die Züge des Schmerzens gemischt sind, einerley Ursache aber nicht entgegengesetzte Wirkungen haben kann, so beweist dieser Widerspruch der Züge das Daseyn und den Einfluß einer Kraft, die von dem Leiden unabhängig, und den Eindrücken überlegen ist, unter denen wir das Sinnliche erliegen sehen. Und auf diese Art nun wird *die Ruhe im Leiden*, als worinn die Würde eigentlich besteht, obgleich nur

mittelbar durch einen Vernunftschluß, Darstellung der Intelligenz im Menschen und Ausdruck seiner moralischen Freyheit« (NA 20, S. 295f.).

Dieses anschauliche Beispiel, das den Ästhetiker Schiller präsentiert, kann man aber gleich noch in einer anderen Hinsicht lesen: Die von ihm mehrfach bezeugte Sympathie mit dem als Verlierer gerade souveränen Laokoon kennzeichnet auch ein Stück weit den Historiker, den Geschichtsphilosophen Schiller. Denn es ist freilich wunderlich genug, den einen Hauptvertreter der sogenannten Weimarer Klassik eben nicht auf der Seite der Griechen, sondern der Trojaner, der Verlierer stehen zu sehen. Es könnte Anlaß sein darüber nachzudenken, ob Geschichte nicht nur als Geschichte von Niederlagen und Verlusten kunstfähig sein kann? Von hier aus fällt auch ein Blick auf Schillers tragische Ästhetik des Widerstandes und des Untergangs: Am Ende seines großartigen Gedichtes *Die Götter Griechenlandes* formuliert er diesen Zusammenhang, daß nur die Verliererposition ästhetisch akzeptabel ist, daß der Sieg aber unästhetisch erscheint: »Was unsterblich im Gesang soll leben, | Muß im Leben untergehn«.

Nicht nur hat Schiller den 2. Gesang der vergilschen Aeneis übersetzt, in dem Aeneas den Untergang Trojas erzählt. Es sind Schlüsselmomente des trojanischen Krieges, die Schiller in Gedichten als dialektischen Umschlag vom Sieg zur Niederlage interpretiert. Großes Gewicht kommt dabei Kassandra zu, in dem gewichtigen Monolog der trojanischen Seherin, die beim Fest in Troja, der Hochzeit des Achill und der Polyxena, bereits den drohenden Untergang sieht. Die verhängnisvolle Ausstattung der Seherin, zwar die Wahrheit zu sehen, aber auf lauter Ungläubige und Blinde zu stoßen, macht sie zu einer tragischen Gestalt. Nach dem Fluch des Gottes Apollon, der sie vergeblich begehrte und dafür bestrafte, ist sie zwar im geistigen Sinne die Überlegene, aber zugleich die Verliererin. Ihre Klarheit ist traurig (v. 61) und vor allem umsonst: »Warum«, so klagt sie den Gott an, »gabst du mir, zu sehen, | Was ich doch nicht wenden kann?« (v. 53f.). Während sich die Trojaner noch im Jubel des Festes wähnen, hängen schon »des Donners Wolken« über Ilion (v. 12), das Fest wird zum Fanal der Katastrophe. Kassandra, im sicheren Wissen um dieses Ende, ist zugleich die Wissende, der ihr Wissen nichts nützt, Siegerin und Verliererin in einem zumal.

In der Ballade *Das Siegesfest* nimmt sie schon die künftigen Verlierer wahr. Die Sieger von heute sind die Verlierer von morgen. Kassandra erkennt dies – freilich nur für sich selbst glaubwürdig – indem sie auf die zerstörte Stadt zurückschaut: »Rauch ist alles ird'sche Wesen; | Wie des Dampfes Säule steht, | Schwinden alle Erdengrößen«. Damit ist die Dialektik von Sieg und Niederlage nicht nur als ästhetisches Verhältnis, sondern auch als politische Erkenntnis formuliert. Selbst die Griechen räumen ein,

daß ihnen als Siegern zwar die größere Ehre zukomme, daß aber Hektor durch »das schönere Ziel« geehrt sei, daß er nämlich im Kampf um die Hausaltäre gefallen ist (v. 115ff.).

Schillers Sympathie mit dem Untergang gehört auch Pompeji und Herculaneum, den von der Macht der Natur ausgelöschten antiken Stätten, denen gerade die Plötzlichkeit ihres Untergangs ein späteres, archäologisches Fortleben ermöglicht hat, dann einer Gestalt wie Cato, der angesichts der Erfolge seines Gegenspielers Caesar dem Leben freiwillig ein Ende gesetzt hat; während die Götter sich für die siegreiche Sache engagierten, identifiziert sich Cato mit der »besiegten Sache«, victa causa, und gewinnt daraus den Respekt aller stoizistischen Nachfolger. Schiller selbst steht zumindest teilweise in der Tradition der stoizistisch-barocken Märtyrer.

Wohl den Gipfelpunkt seiner theatralischen Dialektik erreicht Schiller, wo er den Sieger im Machtspiel den lange ersehnten Aufstieg erreichen läßt, um ihn gleichzeitig als moralischen Verlierer zu diskreditieren, weil der Preis für das eine den Verlust des anderen darstellt. Der in seiner dramaturgischen Aufgipfelung wohl kaum je wieder überbotene Schluß des *Wallenstein* deckt die unvermeidbar zerstörerische Seite der Macht auf. Dabei kann man Wallenstein, der am Ende im historischen Sinne der Verlierer ist, nicht als den moralischen Sieger hinstellen, dazu ist gerade diese Figur viel zu komplex in das Dramengewebe verstrickt, seine Schuld zu eng mit seinem Idealismus, sein Verrat zu sehr mit seinem guten Willen verknüpft. Aber für die Gegenrechnung, für den Umschlag des Siegers in den Verlierer, ist dieses Drama wie kaum ein zweites geeignet.

Die Zeichen, daß Wallensteins Verbindung mit den Schweden und damit der Abfall vom Kaiser, Unheil bedeuten, mehren sich am Ende in alarmierender Weise, selbst der Astrologe Seni schließt sich den Warnungen an, doch vergeblich. Wallenstein will sich am anderen Morgen auf die Seite der Schweden begeben. Als Gordon, der Kommandant, feststellt, daß es nicht die schwedischen, sondern die kaiserlichen Truppen sind, die vor den Toren stehen, ist es schon zu spät. Der Mord ist vollzogen. Octavio, früher der engste Vertraute Wallensteins und dann sein entschiedener politischer Gegenspieler, beklagt die übereilte Ausführung des kaiserlichen Befehls, die zum grauenvollen Untergang eines ganzen Hauses geführt hat. Gräfin Terzky hat mit Wallenstein ihren Bruder verloren. Mit großer Würde regelt sie das Begräbnis Wallensteins, indes ihr die Kräfte versagen. Zwar hat ihre Familie die erstrebte Königskrone nicht erreicht, aber sie denkt weiterhin königlich und erachtet einen »freien, mutigen Tod« für anständiger als ein entehrtes Leben. Von der politischen Bühne geht sie als Verliererin, aber nicht ohne Würde ab – ohne daß ihr Gifttod als Zeichen moralischer Freiheit gewertet werden könnte. Im letzten Auftritt der Tragödie bringt

ein Kurier einen Brief des Kaisers, dessen Aufschrift der Kommandant »mit einem Blick des Vorwurfs« vorliest: Dem *Fürsten* Piccolomini. Mit diesem Schlußwort demaskiert Schiller die ganze Tragödie des Siegers, denn durch seine politische Beförderung ist er moralisch vernichtet, ist er doch über den Tod seines ehemals besten Freundes, der ihm blind vertraut hatte, zu dieser Beförderung gekommen. »Octavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel. Der Vorhang fällt«. Goethe und Hegel haben früh die Entsetzlichkeit dieses Schlusses wahrgenommen: »Dies zerreißt das Gemüt, daraus kann man nicht mit erleichterter Brust springen!«

Der Preis der Macht ist bei Octavio um so schmerzlicher, als er nicht nur um sein schändliches Spiel weiß, das er mit Wallenstein getrieben hat, sondern als es ihn vor allem um den eigenen Sohn gebracht hat: Max Piccolomini hat im ausweglosen Konflikt zwischen Wallenstein und dem Vater den Tod auf dem Schlachtfeld gesucht und sich damit als echter Sieger erwiesen, der die Niederlage des Lebens ins Zeichen seiner moralischen Integrität zu setzen vermag. Sein Vater Octavio dagegen ist der politische Sieger, aber sein Erfolg ist ein moralischer Pyrrhus-Sieg.

Auch für die anderen klassischen Dramen läßt sich diese Perspektive zumindest andeuten. Maria Stuarts schließlich gelassener, von moralischer Sühne und Läuterung geprägter Gang in den Tod wird zum ambivalenten Untergang: Sie verliert das Leben und hat damit auf der bloß natürlich-historischen Ebene gegenüber ihrer überlegenen Gegenspielerin Elisabeth den Kürzeren gezogen; aber ihr Tod wird zum Zeichen eines moralischen Sieges, auch eines Sieges über ihre eigenen Verstrickungen. Aber noch mehr: Marias Tod gerät in das fahle Zwielicht von Elisabeths Machtapparat, und sie, Elisabeth, die sich am Ende ihrer politischen Opponentin entledigt hat und von daher als Siegerin aus dem Kampf hervorgeht, ist schließlich die von allen ihren guten Geistern Verlassene, ja, sie ist die eigentliche Verliererin. *Wallenstein* und *Maria Stuart* bieten bittere Schlußwendungen – der Überlebende ist beide Male zwar historisch der Sieger, aber moralisch der Verlierer. Nur: was die schottische Königin in ihrem Tod an Würde beweist, bleibt bei Wallenstein im zwielichtigen Dunkel seines Charakters.

Eine andere Wendung bedeutet da *Die Jungfrau von Orleans*, Schillers romantische Tragödie. In einer beispiellosen Apotheose läßt er hier die von ihren eigenen Landsleuten lange verdächtigte und verschmähte Heldin am Ende als moralische Siegerin erscheinen. Im letzten Auftritt kann sich zwar Agnes Sorel an die Brust des geliebten und befreiten Königs Karl werfen, aber seine Rettung erfolgte um den Preis von Johannas tödlicher Verwundung. So können wir schon fast erwarten, daß Johannas moralischer Sieg am Ende nur zusammen mit ihrer physischen Vernichtung erfolgen

kann – sie ist für Schiller tragödienwürdig, wenn der Gipfel ihrer Anerkennung mit ihrem Tod zusammenfällt. Erst jetzt ist sie von den Ihren anerkannt und über den Verdacht der Zauberei erhaben, ihr Kampf um Anerkennung kommt ans Ziel, aber nur um den Preis ihres Todes. Ja, ihr Tod wird ultimatives Zeichen ihrer Legitimation, und Schiller erweist sich abermals als Meister der Schlußgestaltung, in einem Tableau christlicher Ikonographie, das nun den Tod der Heldin, den Verlust ihres Lebens zum Sieg verklärt.

> *Johanna:*
> Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
> Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
> Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
> Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
> Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
> Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –
> Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
> Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –
> Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!
> (Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird)
> (NA 9, S. 315).

Hier hat Schiller einen Opernschluß geschrieben – und die Komponisten des 19. Jahrhunderts haben sich dankbar bei ihm bedient.

Man soll freilich nicht übersehen, daß dieses Schillersche Programm, diese Dialektik von Sieg und Niederlage, auch ihre grausamen Seiten hat; der Idealismus selbst ist nicht ohne dialektische Gegenseite zu haben. Oder wie soll man es auffassen, wenn Schiller allen Ernstes, ja mit besonderm Nachdruck schreibt, daß die »Aufopfrung des Lebens in moralischer Absicht […] in hohem Grad zweckmäßig [ist], denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, sondern nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig« (NA 20, S. 141).

Nicht immer muß die Formel vom Verlierer als Sieger sich direkt auf den tragischen Helden und seinen Untergang beziehen, sie kann auch ein Bild einer größeren Ordnung sein, in der dann dafür gesorgt wird, daß der ungerechte Verlust noch zu einem Sieg der Gerechtigkeit verschoben wird, während der unlautere Sieg den eigenen Untergang nach sich zieht. In Poseidons Fichtenhain lauern Ibycus zwei Mörder auf, deren Anschlag er bald erliegt. Im Sterben bleibt ihm nur, die Stimmen der Kraniche als Verkündiger und Ankläger des Mordes anzurufen, wie es denn auch später in

Korinth geschieht: Der Chor der Erinnyen formuliert dort die kultisch bewährte Gewißheit, daß kein Mörder seinem Schicksal entgehen könne – »richtend im Verborgenen« wacht diese furchtbare Macht, die dem fliehenden Schuldigen die Schlinge um den Fuß wirft. So im Fall der Ibycus-Mörder, die sich selbst verraten, als sie auf den Zug der Vögel mit dem eindeutigen Ausruf »Die Kraniche des Ibycus« reagieren und sich damit selbst anzeigen. Ihr brutaler Sieg über den armen Sänger wird so »von der Rache Strahl« vernichtet. Und die Kraniche, unbehaust wie der Dichter, stiften das entscheidende Zeichen, das die Weltordnung wieder versöhnt – der Sieg der Gewalt mündet in die Niederlage, und auch wenn Ibycus selbst nicht mehr zum Sieger werden kann, sein Tod ist allemal das Fanal, das die bedrohte Gerechtigkeit wieder in ihr Recht einsetzt.

Daß nur der Verlierer zugleich der Sieger sein kann besagt somit, daß der reine Sieg für Schiller ästhetisch unbrauchbar und moralisch höchst anfechtbar ist: Als Schreckbild hat er diesen Sieger-Typus in seiner Ballade *Der Ring des Polykrates* festgehalten, die nach einem antiken Vorbild gearbeitet ist, von Schiller aber entscheidend akzentuiert wurde. Der Tyrann von Samos erlebt im Beisein seines Gastfreundes, des Königs von Ägypten, eine geradezu beispiellose Serie von Erfolgen. Schon sein bisheriges Glück ist unerhört, doch mahnt ihn der Freund an den noch tatkräftigen Feind – da trifft die Nachricht ein, daß dieser Feind im Kampfe gefallen ist, und zur anschaulichen Demonstration zieht der Bote aus einem schwarzen Becken »ein wohlbekanntes Haupt hervor«. Sodann ist es die Flotte, die, allen Unkenrufen zum Trotz, reichbeladen heimkehrt, und schließlich kann sogar noch der Sieg über die feindlichen Kreter gemeldet und gefeiert werden. Der Gastfreund, der selbst dem Schicksal durch den Verlust seines Sohnes schon einen Tribut bezahlt hat, muß Polykrates zwar als glücklich anerkennen, doch graut ihm schon »vor der Götter Neide«, die keinem Sterblichen eine ungemischte Freude gönnen. In dieser Wendung vom Neid der Götter hat man immer wieder das Zentrum dieser viel gelesenen und gleichzeitig seltsam vernachlässigten Ballade gesehen. Diese im Gedicht selbst angelegte Bezeichnung bleibt aber gleichsam beziehungslos im Werk Schillers stehen; wenn wir sie dagegen auf die Formel vom Verlierer als Sieger beziehen, wird Polykrates zur Probe darauf, wie der Sieger zugleich als der Verlierer ausgestellt wird: Auf den Rat des Gastfreundes hin trennt er sich von dem Schatz, der ihm am meisten am Herzen liegt, eben von jenem Ring, den am andern Tag der Koch im Magen eines prächtigen Fisches findet, den man dem Herrscher zum Geschenk gemacht hat – und hier wendet sich bekanntlich der Gastfreund »mit Grausen«, er verläßt Polykrates in der Überzeugung, daß diese unerhörte Glücksserie der beste Beweis dafür ist, daß die Götter sein Verderben wollen. Der Gastfreund aus Ägypten er-

weist sich als ausgezeichneter Schiller-Experte, denn im sicheren Wissen um die Dialektik des Glücks ist es ihm klar, daß ein Sieger zumindest ein Stück weit auch verloren haben muß, wenn er nicht ganz vernichtet werden soll. Ein hundertprozentiger Sieger wäre unvorstellbar, vielmehr ist der Anteil an Verlust-Erfahrung geradezu das Barometer, das für die Menschlichkeit garantiert.

Aber es wäre nicht dialektisch genug gedacht, wenn man diese menschliche Seite, daß der Verlierer sehr wohl der Sieger sein kann, nicht auch in ihrem Gegenlicht sehen wollte, einem insofern unmenschlichen Licht, als es nach Schillers tragischer Bühnengesetzgebung offenbar nur der Untergang ist, der die menschliche Würde beweisen kann. Einerseits scheint Schillers Idealismus auf, wenn er noch den Verlierer in seiner Niederlage zu einem Sieger machen möchte, ein Modell, das weder für Kleist noch gar für Büchner Gültigkeit behalten wird. Und andererseits erlaubt Schillers idealistische Formel freilich doch die Desavouierung des Siegers, der als Verlierer diskreditiert wird, und das ist nicht nur Moral, sondern auch ein Stück Machtkritik.

THOMAS STEINFELD

# EIN ENTHUSIAST IN AUSWEGLOSER SITUATION

Hat Friedrich Schiller tatsächlich den Idealismus erfunden? Den philosophischen Idealismus gewiß nicht, denn dieser hat eine Geschichte, die zurückreicht bis zu den Griechen. Aber in einem anderen, alltäglicheren Sinne des Wortes liegt eine Wahrheit in dieser Behauptung, die im Laufe dieses Jubiläumsjahres so oft wiederholt worden ist. Denn stets will Schiller mehr und Besseres, als er erreichen kann. In ihm ist ein großer Enthusiasmus der Sprache und des Stils, der über alle, auch die inneren Widersprüche hinwegfegen will. Er läßt sich tragen von einer Begeisterung, die fordert, was nicht oder noch nicht zur Verfügung steht. Er besitzt einen Schwung, der über alle Hindernisse stürmen möchte. Dabei kommt er hin und wieder ins Stolpern, richtet sich wieder auf, stolpert wieder und nimmt sich, so ungestüm voraneilend, lauter Freiheiten, die man jedem anderen Dichter als fundamentalen Mangel in der Beherrschung des Metiers übel nehmen würde.

Friedrich Schiller verhält sich dem Material gegenüber unter allen Umständen als Dramatiker: Der Dreißigjährige Krieg, der Befreiungskampf der Niederlande, der Konflikt zwischen Schottland und England – all diesen Stoffen gegenüber positioniert sich Friedrich Schiller als Meister der ausweglosen Situation. In seinen Dramen stapelt sich Verhängnis auf Verhängnis: Es reicht nicht aus, daß Franz und Karl Moor in sich schon einen dramatischen Gegensatz bilden. Der eine Bruder muß in den Kampf gegen die feudale Ordnung ziehen, der andere ein Verräter sein. Der eine muß retten, der andere töten, die Geliebte ist zu ermorden, und am Ende muß sich der Gute dem Richter ausliefern lassen. Ein Furor der Improvisation treibt den Dichter der *Räuber* voran, läßt ihn ein Hindernis nach dem anderen errichten, und was dabei entsteht, gehorcht keiner geschichtsphilosophischen Vorstellung von Fortschritt, Freiheit oder Emanzipation, sondern vor allem einem Gesetz der größtmöglichen Bewegung: Friedrich


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-022 | CC BY-NC-ND 4.0

Schiller will das Drama, er will die Geschichte, und er will die Geschichte als Drama. Am Ende ist die alte Ordnung meist wiederhergestellt – aber die Kosten waren dramatisch hoch, und mitten in der alten Ordnung hat die Unordnung schon begonnen.

Die ungeheure Beliebtheit, die weniger den Werken Friedrich Schillers, als vielmehr einzelnen Sequenzen, Bildern, Versen, Konstellationen – diesen aber sind in großer Zahl – zueignet, ist eine Folge dieses dramatischen Ungestüms, der Neugier, die sie vorantreibt, und dem Streben, ja der Gier nach der packenden Formulierung und plastischen Zuspitzung. Die große Präsenz, die Friedrich Schiller nicht nur im *Büchmann*, sondern überhaupt im Repertoire der volkstümliche Vergleiche und Sentenzen besitzt, legt davon Zeugnis ab. Friedrich Schiller ist ein wirkungsvoller Dichter, der wirkungsvollste vielleicht, den es in der deutschen Literatur gegeben hat, und gewiß auch der Autor der einprägsamsten Formeln. Einen gewissen Vorbehalt, das intellektuelle Stehvermögen, die gedankliche Konsequenz betreffend, möchte man indessen gerade deshalb geltend machen – und das heißt auch: aus Respekt vor diesem Genie der dramatischen Konstellation.

In der Vorrede zur Edition von Pitavals »merkwürdigen Rechtsfällen als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit« aus dem Jahr 1792 erklärt Fiedrich Schiller: »Man erblickt hier den Menschen in den verwickelsten Lagen, welche die ganze Erwartung spannen, und deren Auflösung der Divinationsgabe des Lesers eine angenehme Beschäftigung gibt.« Prägnant ist der Satz, weil er selbst gespannt ist: zwischen der »ganzen Erwartung« auf der einen Seite und der »angenehmen Beschäftigung« auf der anderen. Die eine Seite gehört dem Interesse des Dramatikers an Handlung und Verwicklung an, die andere stellt eine Flucht in die Rezeptionsforschung da: Friedrich Schiller will nicht sagen, was er, wenn er ehrlich wäre, doch sagen müßte: daß er selbst das heftigste Interesse an »leidenschaflichen Situationen« hat, an denen »es oft den schlechtesten Produktionen am wenigsten« fehle.

Er nehme sich dieser Stoffe von Betrug, Totschlag und Mord vor allem an, behauptet er in der Vorrede, weil er die lebhafte Neugier des Publikums moralisch und ästhetisch veredeln möchte,damit es dann selbst zum »Wahren, Schönen und Guten ohne fremden Zusatz« finde. Argumentiert er hier nicht wie ein ebenso heutiger wie scheinheiliger Verteidiger des Kriminalromans, der in der Lust des Zuschauers am Verbrechen um jeden Preis ein pädagogisches Ethos entdecken möchte? Tatsächlich besteht seine Ausgabe von Pitavals »Rechtsfällen« aus einer Aneinanderreihung von schlimmen Taten und Ereignissen: um den Mord an der Frau von Mazel, um die Vergiftungskampagne der Marquise von Brinvillier, um den Betrug

des Arnold Tilh, der sich als Martin Guerre ausgegeben hatte. Man mag die Anfänge einer Psychologie des Verbrechens in diesen Geschichten finden, man kann mit Motiven der Aufklärung und Läuterung argumentieren – all diese Versuche gehen am Ende nicht auf: Jedesmal geht die Lust am Stoff mit der Moral auf und davon.

Gleiches gilt für die großen, berühmten Werke: In der *Bürgschaft*, Friedrich Schillers bekanntester Ballade, trägt der Bürge, Damons Freund, keinen Namen. Aber er bringt es nicht zu einem eigenen Gesicht, er bleibt ein Unbekannter. In Friedrich Schillers berühmtem Aufsatz über »naive und sentimentalische Dichtung« ist das Naive eine Eigenschaft, die den alten Griechen und Römern vorbehalten sein soll. Das Sentimentalische aber gehöre zu den modernen Menschen, denen schon so viele Erlebnisse und Gedanken vorausgegangen sind, daß sie nicht mehr frei und unbefangen reagieren können. Trotzdem soll Schillers Zeitgenosse Johann Wolfgang von Goethe neben die Klassiker treten: Die beiden Kategorien gefallen ihrem Autor so sehr, sie sind so spannungsgeladen und plastisch, daß er die innere Stimmigkeit seiner These der geschichtsphilosophischen Konstruktion opfert. Im Theaterstück *Don Karlos* nimmt mitten im Stück die Intrige einen grundsätzlich veränderten Lauf: Die Hofkabale verwandelt sich in eine politische Tragödie, und an die Stelle des Protagonisten Don Carlos tritt der Marquis von Posa. Die privaten und politischen Probleme werden so kompliziert, daß das Drama den Rahmen eines gewöhnlichen Theaterabends sprengt. Trotzdem sind der Leser und der Zuschauer bereit, diesem Dichter alle Unzulänglichkeiten zu verzeihen.

Wie sich historische Prozesse vollziehen – und nicht, wohin sie sich auflösen – interessiert diesen Schriftsteller. Das neunzehnte Jahrhundert hatte Friedrich Schiller zum Dichter des ewigen Gegensatzes zwischen Ideal und Wirklichkeit und damit zu Verkörperung deutschen Wesens gemacht. Es hatte die Vorläufigkeit nicht sehen wollen, das ewig Improvisierte, das diesen Dichter wie seine Werke auszeichnet. Es wollte sich nicht abfinden mit dem immer wieder nur auf den nächsten Konflikt zielenden Prinzip von dramatischer Geschichtsschreibung, mit dem steten Neuanfang und der permanenten Übertreibung. Dabei müßte man eigentlich nur dem Verschwörer Fiesco von Genua aus Schillers gleichnamigem Drama zuhören, wenn er sich selbst zum Haupt des Widerstandes gegen den Tyrannen macht, um zu verstehen, wie Friedrich Schiller arbeitet: wie Fiesco sich hineinredet in die große Rolle des nächsten Tyrannen, wie er sich selbst beim Reden zuhört, und wie er sich dann, überzeugt vom Eindruck, den er auf sich selbst gemacht hat, den Mantel des Fürsten überwirft. Der Zuschauer aber läßt sich hinreißen, so wie Fiesco sich hinreißen läßt – und so, wie Fiescos Dichter sich hatte hinreißen lassen.

Zwei Konsequenzen hat dieses Verfahren. Die eine ist von großer Tragweite für die Zukunft der Literatur, die andere ein unauflösliches Dilemma, auch der persönlichen Art. Tragfähig wird der Realismus, der mit dem Interesse am Verbrechen in die Dichtung einzieht, nur, wenn das Buch aussieht wie die Welt – denn die Erregung über den Stoff sucht sich die Analogie zur Wirklichkeit, sie will an die Realität heran, so nah es geht, sie will den Leser zitternd und mit offenem Mund vor dem Buch sitzen sehen. Problematisch wird der Realismus, weil die Analogie zur Realität eine weite Strecken überspannende, sich erst im Epischen entfaltende Dramaturgie voraussetzt, die Friedrich Schiller nicht beherrscht und die sich erst in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts entfaltet – die literarische »Machination« von Betrug und Geheimnis ist bei ihm noch ganz dem Interesse an der Untat unterworfen sowie der Frage, wie man in eine solche hineingerät, wie man hineingerissen und wer dabei alles mitgerissen wird.

Selbst die kleinen und mittleren Versuche Friedrich Schillers, eine im weiteren Sinne kriminalistische Literatur zu schreiben, sind von diesem Dilemma gezeichnet: die Räubergeschichte *Verbrecher aus Infamie* von 1786, die mit einem großen Geständnis, Läuterung und selbstgewollter Hinrichtung endet, das Romanfragment *Der Geisterseher*, eine venezianische Mord- und Lustintrige aus der Zeit um 1788, deren großer Erfolg dem Autor peinlich war, oder auch *Die Polizey*, den um 1803 entstandenen Entwurf für ein Theaterstück, der noch gar nicht dramatisch, sondern vor allem ein Dokument der Faszination durch das Verbrechen, seine Kontrolle und seine Verfolgung darstellt. Wiederum: wie sich kriminelle Prozesse vollziehen – und nicht, wohin sie sich auflösen –, interessiert Friedrich Schiller, und auch, welchen Eindruck man damit macht. Und das schließlich ist ungeheuer modern: ein Bild des modernen Menschen auf dem schwankenden Grund seiner Absichten und Überzeugungen, von fataler Situation zu fataler Situation, aber immer voran eilend.

Peter Szondi hat erklärt, das Moderne am modernen Theater lasse sich vor allem daran erkennen, daß seine Figuren sich nicht mehr aussprechen, daß ihre Sprache allenfalls als symptomatisch zu verstehen ist. Friedrich Schillers Dramen – und nicht nur diese, im übertragenen Sinne gilt das auch für seine theoretischen Schriften – sind, so betrachtet, auf grandiose Weise unmodern: Jede Gestalt denkt und spricht, ergriffen von ihrem jeweiligen Dämon, sich selbst auf der Höhe ihrer Aufgabe – und darüber hinaus. Dies führt auf der einen Seite dazu, daß diesem Dichter die Frauenfiguren und die Liebesszenen mißlingen – denn mit der Beredsamkeit des Schweigens kann er nichts anfangen. Auf der anderen Seite aber entsteht, mit großem Pathos und in grandiosem Schwung, ein Panoptikum von Furcht und Mitleid, durch das der Held in all seinen Varianten, der zeitge-

nössische Mensch in seiner ganzen Haltlosigkeit achtet, auch und gerade wenn er von auswegloser Situation zu auswegloser Situation, aber immer voran eilend, immer den »ästhetischen Staat«, die in den Briefen *Über die ästhetischen Erziehung* beschworene Lebensart im Blick hat. Diesen Idealismus müßte man Idealismus aus Notwehr nennen. Beruhigen kann man sich darüber nicht.

JOSEPH VOGL

# WIND DES ZUFALLS

Was Schillers Aktualität sein könnte, liegt weniger in dieser oder jener Hinterlassenschaft, sondern in einer Geste, die sich dem Aktuellen selbst stellt. Diese Geste hat nicht aufgehört, gegenwärtig zu sein, und ist von der Absicht geprägt, die Zeit, den Wechsel der Zeit und somit jene Epoche oder Schwelle nicht zu verfehlen, auf der das Heute geschieht. Der Übergang zum 19. Jahrhundert wird auch für Schiller in einer Frageform virulent, die das Werden eines Zeitalters vom Augenblick seines Gewordenseins trennt und in der notorischen Formel insistiert: »Was sind wir jetzt?«[1] Keine Rede, kein Diskurs werden nun von der Aufdringlichkeit, das heißt von der Beschränktheit ihres Jetzt und dem Ereignis ihrer Aktualität erlöst. Wer hier spricht, ersucht um ein flüchtiges Anhalten und weiß, daß er der Verwicklung in den historischen Moment nicht entkommt. Man mag für diese Frageform, für diese Haltung und für diese Lage den Titel einer Moderne reservieren.

Das Gegenwärtige der Gegenwart kann allerdings nur fassen, wer Kodes und Konzepte für Veränderungen entwirft. In dieser Hinsicht war Schiller stets ein abtrünniger Idealist geblieben und hat sich mit seinen historischen und literarischen Projekten vor allem auf die Logik von Umschwüngen, von Umbrüchen und Übergängen konzentriert: auf Staatsstreiche und Komplotte, auf Intrigen und Verschwörungen, auf Rebellionen und auf den Zerfall alter und scheinbar ewiger Mächte. Was von den Vorlieben des Carlsschülers an Revolutions- und Verschwörungsgeschichten über die historischen Studien zum *Abfall der Niederlande* und zum *Dreißigjährigen Krieg* ins Drama politischer Helden hineinreicht, ist eine Art Katharsis des

[1] Friedrich Schiller, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte. Eine akademische Antrittrede, in: Sämtliche Werke, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 6. Aufl., München 1980, Bd. 4, S. 755.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-023 | CC BY-NC-ND 4.0

historischen Zusammenhangs. Die Welt scheint in Stücke geschlagen, wird neu zusammengesetzt und ergibt ein anderes Bild. Jede Epoche wird hier als die Vorbereitung zu jenem elementaren Bruch gelesen, mit dem sie zu Grunde geht. Es ist darum nur konsequent, daß in der Konfektion der Vergangenheit immer wieder die Gegenwart auftritt, in historischen Kleidern, die abgelegt werden, um der Zukunft jene Blöße zu bieten, mit der sie beginnen kann. Das prägt Schillers historischen Enthusiasmus und das Programm einer Geschichte, die eine Resonanz entfernter Konstellationen verfügt.

Dabei steht nicht zuletzt die Kraft und die Haltbarkeit historisch-politischer Kategorien auf dem Spiel. Der *Dreißigjährige Krieg* etwa hat nicht nur ein neues Europa staatlicher Vielfalt – und damit Europa überhaupt – in Aussicht gestellt, sondern ebenso eine Lage, in der mit dem Ende der Universalität von Kirche und Reich auch die politischen Ordnungsbegriffe brüchig geworden sind. Leute, Herrscher und Staat sind in neue und noch ungewisse »Verhältnisse«[2] zueinander geraten und verweisen auf eine Zukunft, die sich in einer ungeklärten Mischung aus Staatsräson, Leidenschaft, Religion und Politik entscheiden wird. Das markiert die Wiederkehr des Historischen. Denn auch um 1800 zeigen Große Revolution, Nation, Republik und mobilisierte Völker eine Krise des Regierens und seiner Prinzipien an. Der »Wind des Zufalls« – wie es im *Fiesco* heißt[3] – scheint in alle Verhältnisse gefahren und appelliert an eine Reformulierung dessen, wodurch sich Politik überhaupt definiert. Zwangsläufig hat sich Schillers Literatur darum als politisches Experimentalwissen, seine Anthropologie als politische Anthropologie formiert; sie haben gemeinsam eine politische Wahrnehmungslehre versucht und in immer neuen Variationen die Maßverhältnisse zwischen öffentlich und privat, Aufruhr und Ordnung, Triebwesen und Vernunft, Einzelaktion und Kollektivgeschehen, Gesetzeskraft und Zufälligkeit erprobt. Bis hin zur harmonischen Formel vom »Staat des schönen Scheins«[4] war Schiller – literarisch, historiographisch und theoretisch – um eine Topik bzw. um eine Topologie des Politischen bemüht.

Das zeigt sich insbesondere in Versuchen, die mit ihrer Unfertigkeit an die weitläufige Verstreuung, an die Unübersichtlichkeit jener Schauplätze und Tatorte erinnern, an denen die politische Sache passiert. Schillers Verzeichnisse unerledigter Dramenprojekte enthalten nämlich auch

[2] Friedrich Schiller, Geschichte des dreißigjährigen Kriegs, in: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 4, S. 366.

[3] Friedrich Schiller, Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel, in: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 675.

[4] Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 5, S. 669.

einige Posten, in denen sich – vom *Wallenstein* herkommend – die schwierige Organisation dramatischer Fülle in einem Drama der Organisationen wiederholt. Es geht dabei nicht mehr um ein Theater von Personen und Taten, sondern um die Tatkraft von Infrastrukturen. So sucht das *Polizey*-Fragment nach einer wirksamen Einheit von Politik, Poliziertheit und Polizeiagentur und projektiert eine minutiöse Inventur des gesamten gesellschaftlichen Felds, ein Soziogramm.[5] Und die so genannten *Seestücke* sind um ein »punctum saliens« herum organisiert, um einen springenden Punkt, der das alte Europa aufs Neue von seinen Rändern her entstehen läßt: aus Verkehrswegen und Kommunikationsnetzen, aus Handel, Tausch und Kolonien, aus den Verwicklungen »zwischen Schiff und Land, Wildheit und Kultur, Kunst und Natur etc.«[6] Was Zufälle und Schicksale bedeuten, wird hier durch die Politik von Verwaltungsapparaten bestimmt. In dieser Hinsicht scheint Schillers unwiederbringliches Pathos auch der Widerhall einer akuten Beobachtung zu sein, die die großen Effekte mikropolitischer Anordnungen ermißt.

Bei Aristoteles war ›punctum saliens‹ jener pulsierende Punkt, der am Anfang des tierischen Körpers die Schwelle zum Sein und zum Leben überspringt. Bei Schiller ist er das Pochen, mit der an der Schwelle zum 19.Jahrhundert ein Konsortium künftiger Mächte seinen Auftritt verlangt.

[5] Friedrich Schiller, Die Polizey, in: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 190ff.
[6] Friedrich Schiller, Das Schiff, in: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 259.

# ZUM SCHILLERJAHR 2005

SABINE FISCHER

# MIT DEM SILBERSTIFT GEZEICHNET

## Die Zeichnungen der Schiller-Porträtistin Johanna Dorothea Stock in der Marbacher Sammlung

Gut die Hälfte der Silberstiftminiaturen, die der Dresdner Malerin Dora Stock (1759-1832) zugeschrieben werden, befinden sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Dieser Bestand soll hier vorgestellt werden, wobei die andernorts vorhandenen Porträtzeichnungen der Künstlerin ebenso Berücksichtigung finden wie ihre seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen. Angesichts der Fragen, die sich bei vielen dieser Werke stellen, so etwa nach ihrer Datierung und stilistischen Einordnung oder dem jeweiligen Entstehungszusammenhang – auch die Identität der dargestellten Personen wäre vielfach im Einzelnen noch genauer zu überprüfen –, sind die folgenden Überlegungen nicht mehr als ein erster Versuch, das Vorhandene zu sichten und zur Diskussion zu stellen.

Die Geschichte ist bekannt. Sie wird auch zu Schillers zweihundertstem Todesjahr in kaum einer Biografie des Dichters fehlen und wäre ohne Dora Stock nicht zu denken: Im Sommer des Jahres 1784 erhielt Schiller eine Brieftasche, die sinn- und anspielungsreich mit Lorbeer und Vergißmeinnicht sowie der Initiale »S« bestickt war. Sie enthielt unter anderem ein enthusiastisches Schreiben an den Autor der *Räuber*, die Vertonung eines Liedes aus diesem Drama und vier mit Silberstift gezeichnete Porträts der Absender (Abb. 1-4). Obgleich die Freundschaftsgabe auftragsgemäß ohne Nennung von Namen übergeben worden war, hat Schiller diese bald herausgefunden. Und doch vergingen Monate, bevor sich der so schwärmerisch Bedachte seiner vier Verehrer erinnerte und mit einem Dankschreiben an sie wandte – inzwischen als Theaterdichter gescheitert, hoch verschuldet und auch sonst in Mannheim ohne Glück und Perspektive.

Bei den vier begeisterten Lesern seiner *Räuber*, von denen Schiller im Frühjahr 1785 nach Leipzig und später nach Dresden eingeladen wurde, handelte es sich um den nur wenig älteren Oberkonsistorialrat Christian Gottfried Körner, dessen Verlobte Anna Maria Jakobine (Minna) Stock,


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-024 

ihre Schwester Johanna Dorothea (Dora) und deren Verlobten, den Publizisten und Übersetzer Ludwig Ferdinand Huber. Wie sich Minna Körner später erinnerte, war Dora Stock die Initiatorin der gemeinschaftlichen Huldigung. Von ihr stammen auch die Bildnisse der beiden Paare, während Körner Brief und Komposition verfaßt und Minna die Brieftasche bestickt hatte.

Die vier Miniaturen, die zusammen mit der Brieftasche und Körners Schreiben aus Schillers Nachlaß nach Marbach gelangten, stehen für einen Wendepunkt in der Biographie des Dichters. Sie sind aber auch deshalb von Bedeutung, weil sie zu den frühesten erhaltenen, zweifelsfrei dokumentierten Arbeiten einer Künstlerin gehören, deren Werk bis heute nur ansatzweise erforscht ist.[1] Von Dora Stock stammt ein Schiller-Porträt, das zu den gesicherten frühen Bildnissen des Autors zählt (Abb. 5-6), zudem hat sie als Schwägerin Christian Gottfried Körners wiederholt Mitglieder, Freunde und Gäste der Familie porträtiert. Zu letzteren gehörte auch Mozart (Abb. 16), der 1789 das Körnersche Haus, einen Mittelpunkt des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens im Dresden jener Jahre, besuchte. Wie die Porträtzeichnung des Dichters ist auch das Bildnis des Komponisten eine künstlerisch überzeugende Arbeit und besitzt als sicher zu datierendes und nachweislich authentisches Werk eine vergleichbare biografische Aussagekraft.

Dora Stock wurde 1759, im selben Jahr wie Friedrich Schiller, in Nürnberg als Tochter des später in Leipzig ansässigen Zeichners und Kupferstechers Johann Michael Stock geboren. Schon das Kind wird Zeichenunterricht erhalten haben. Nach dem frühen Tod des Vaters (1773) war die angehende Künstlerin jedoch gezwungen, sich autodidaktisch weiterzubilden, da ihr als Frau im 18. Jahrhundert der reguläre Besuch einer Kunstakademie verwehrt blieb. Zum wohl wichtigsten Vorbild wurde der Dresdner Maler Anton Graff, der schon mit ihrem Vater befreundet und der Familie auch weiterhin verbunden war.

Ein eigenes Atelier hat Dora Stock, die bis zu ihrem Tod 1832 im Haus des Schwagers Körner lebte – zunächst in Dresden, seit 1815 in Berlin –,

[1] Siehe dazu vor allem Franz Götting: Dora Stock. Eine deutsche Malerin um 1800, in: Frankfurter Goethe-Museum (Hg.): Goethe-Kalender auf das Jahr 1938, Leipzig 1938, S. 197-261 sowie Linda Siegel: Dora Stock. Portrait Painter of the Körner Circle in Dresden (1785-1815), Lewiston/Queenston/Lampeter 1993 (wobei hier viele Werkangaben mit Vorsicht zu genießen sind). In jüngster Zeit beschäftigt sich Barbara Bruderreck intensiv mit Leben, aber auch Werk der Künstlerin (s. etwa ihren Beitrag in: Kat. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850, Stuttgart 1999, S. 308; einen guten Einstieg bietet auch ihr als Manuskript vorliegender Vortrag »Johanna Dorothea Stock. Eine Dresdner Malerin«, gehalten im Museum zur Dresdner Frühromantik, Dresden 9.4.2001).

nie besessen. Sie hat auch kein allzu umfangreiches Werk hinterlassen. Um 1800 wurde die Künstlerin als Kopistin von Meisterwerken der Dresdner Gemäldegalerie, unter anderem von Raffael, Tizian oder Correggio, durchaus geschätzt. Ihr eigentliches Interesse galt von Anfang an dem Porträtieren – zunächst als Zeichnerin, dann jedoch vor allem als Malerin von Pastell- und Ölgemälden. Erste erhaltene Beispiele dafür sind die Pastellkopien nach Gemälden Anton Graffs (die Porträts Christian Körner von 1792 und Friedrich Schiller von 1794/5) sowie das um 1795 in Öl entstandene Selbstbildnis.[2] Zum Silberstift gegriffen zu haben scheint Dora Stock später nur noch selten. Zumindest ist die bisher letzte sicher dokumentierte Zeichnung das auf 1800 datierte Bildnis Julie von Charpentiers, der Verlobten Friedrich von Hardenbergs (Abb. 17).

Während Dora Stock ihre Modelle zunächst durchweg im strengen Profil, etwas steif und eher flächig wiedergegeben hat, verleiht sie ihnen im Lauf der Jahre zunehmend Körperlichkeit und Ausdruckskraft. Sie wählt nun auch die Dreiviertel- oder nahezu En-face-Ansicht. Schraffuren und Kreuzlagen werden deutlich sicherer gesetzt und mit Schattierungen wird differenzierter moduliert, wodurch auch Haut, Haare oder Gewänder in ihrer unterschiedlichen Stofflichkeit eine stärkere sinnliche Qualität erhalten. Ohne die Kenntnis der äußerst lebendig aufgefaßten Graffschen Porträtminiaturen, zu denen sich sowohl stilistisch als auch formal Parallelen ziehen lassen, ist diese Entwicklung kaum zu denken.[3] Auch in technischer Hinsicht ist viel Verwandtes zu beobachten, etwa bei der leichten farblichen Akzentuierung, dem Setzen von Lichtern (durch mit Bimssteinstäbchen erzeugte Kratzer in der Oberfläche) oder dem Höhen mit Deckweiß. Allerdings kann die damals Fünfundzwanzigjährige auch 1784 keine Anfängerin mehr gewesen sein. Denn der Umgang mit dem Silberstift setzt eine hohe Beherrschung der Linie voraus, die, einmal auf der grundierten Fläche gezogen, keine spätere Korrektur erlaubt. Dora Stocks Porträt-

[2] Dora Stocks bei Götting (a.a.O., 258) für 1791 vermerktes Selbstporträt (Pastell) wird von Ekhart Berckenhagen (Anton Graff. Leben und Werk. Berlin 1967, 345 Nr. 1311) Graff zugeschrieben. Berckenhagen bezweifelt allerdings, daß mit der Dargestellten tatsächlich Dora Stock wiedergegeben ist. Offensichtlich hat sich Dora Stock bereits in den 1780er Jahren mit der Pastellmalerei auseinandergesetzt. In einem Brief an Körner vom 29.8.1787 erwähnt Schiller (Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar 1989, Bd. 24, S. 149) »ein Pastellgemählde, das Dorchen für Huber gemacht hat«. (Für diesen Hinweis danke ich Frau Barbara Bruderreck ebenso wie für die kritische Durchsicht des vorliegenden Textes.)

[3] Unter Umständen ist Dora Stocks Aufgreifen der Silberstiftzeichnung im Zusammenhang mit Graffs 1783 erfolgter Hinwendung zu dieser Technik zu sehen. Berckenhagen (a.a.O., S. 387 Nr.1525) hält eine bisher nicht näher identifizierte Silberstiftzeichnung von Anton Graff (um 1785) für ein mögliches Porträt Dora Stocks.

miniaturen gehören zur späten und letzten Blüte dieser Technik im ausgehenden 18. Jahrhundert.

Rechnet man den 18 erhaltenen die vier dokumentierten, jedoch verschollenen Werke hinzu, so wurden für Dora Stock bisher 22 Silberstiftminiaturen reklamiert. Davon können aber wohl nur 15 aufgrund von Signatur, Datierung oder Provenienz als Basis für weitere Zu- oder Abschreibungen dienen.[4] Die frühesten gesicherten Zeichnungen sind, wie erwähnt, die Marbacher Brieftaschenporträts von 1784 (Abb. 1-4). Ein Porträt des Schwagers Körner wird auf 1786 datiert; es ist allerdings ebenso verschollen wie das möglicherweise gleichzeitig als Pendant entstandene Porträt seiner Frau Minna (ehemals Körner-Museum, dann Stadtmuseum Dresden, Abb. 10-11). Vermutlich anläßlich seines bevorstehenden Abschieds aus dem Dresdner Freundeskreis 1787 wurde Friedrich Schiller von Dora Stock gezeichnet (Deutsches Literaturarchiv Marbach, Abb. 6). Auffallend ist die entschiedene Idealisierung des Dichters, dessen offener Kragen seinen freiheitlichen Anspruch und den privaten Charakter unterstreicht. Weshalb dieses Bildnis in zwei nahezu identischen Versionen existiert (die zweite: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Abb. 5), ist nicht geklärt. Vermutlich hat es die Künstlerin auf Schillers Nachfrage hin vorgezogen, eine Kopie zu fertigen, um nicht das Original aus der Hand geben zu müssen.[5] Im darauf folgenden Jahr 1788 entstand das Porträt Ludwig Hubers (Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Abb. 12). Wahrscheinlich schuf die Künstlerin im selben Jahr auch das dritte und letzte Porträt ihres Verlobten, den sie, wie Schiller, mit offenem Kragen und zusätzlich mit einem modischen Hut festgehalten hat (Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung, Abb. 15). Dora Stock sollte Huber, der 1788 Dresden verließ und sich bald darauf in seine spätere Frau, die damalige Gattin Georg Forsters, verliebte, nie wiedersehen. Aus dem Jahr 1789 stammt nicht nur ihr Selbstporträt (Stiftung Weimarer Klassik

[4] Zu diesen fünfzehn Porträtminiaturen gehören drei der verschollene vier Blätter, da sie durch Abbildungen greifbar geblieben sind. Für das bei Franz Götting (a.a.O., S. 258) aufgeführte Porträt der Körner-Tochter Emma von ca. 1793 konnte bisher kein weiterer Beleg gefunden werden, weshalb es im folgenden nicht berücksichtigt wird. Auch die bei Linda Siegel (a.a.O., S. 146) abgebildete und Dora Stock zugeschriebene Silberstiftzeichnung ist zu vernachlässigen: Weder läßt sie sich unter dem angegebenen Standort nachweisen noch stellt sie, wie behauptet, Charlotte von Stein dar. Auch stilistisch ist diese Zeichnung nicht mit Dora Stock in Verbindung zu bringen.

[5] So schrieb Schiller am 13. Oktober 1789 an seinen Freund Körner: »Von der Frau von Stein habe ich eine Bitte an Dorchen. Sie wünscht mein Portrait zu copieren, und ersucht Dorchen es ihr zu schicken. (…) Sie ist glücklich im Copieren und wird es treffen: sonst würde ich Dorchen selbst davon abrathen, es ihr zu schicken.« (Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar 1979, Bd. 25, S. 304). Von einer solchen Kopie ist jedoch nichts bekannt.

und Kunstsammlungen, Abb. 14), sondern auch das verschollene Mozart-Porträt (zuletzt Musikbibliothek Peters, Leipzig, danach Privatbesitz, Abb. 16). Ebenfalls in die späten 1780er Jahre beziehungsweise um 1790 wird ein drittes Porträt ihres Schwagers zu datieren sein (Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Abb. 13) und wohl wenig später dasjenige ihrer Schwester, das ungewöhnlich großzügig und locker aufgefaßt ist (Deutsches Literaturarchiv Marbach, Abb. 9). Julie von Charpentiers Bildnis (Abb. 17), für das sich der in Körners Haus verkehrende Dichter Novalis mit einem Gedicht bei Dora Stock bedankte, muß 1800 entstanden sein.

Hat man diese Porträtreihe vor Augen, stellen sich bei näherer Betrachtung der übrigen Miniaturen an der Urheberschaft Dora Stocks rasch Zweifel ein. Allein in der Marbacher Sammlung erscheint die Zuschreibung von drei der bisher der Künstlerin zugerechneten Silberstiftzeichnungen wenig überzeugend. Da ist zunächst einmal ein angebliches Selbstporträt (Abb. 18), das aus Ludwig Hubers Nachlaß stammen soll und somit um 1788 entstanden sein müßte. Abgesehen vom ungewöhnlich flächig geschwärzten Hintergrund läßt sich dieses kompakte, etwas steife Frauenbildnis weder physiognomisch noch stilistisch mit der zarten und differenziert gezeichneten Gestalt des Weimarer Selbstporträts (Abb. 14) von 1789 in Verbindung bringen – wenn sich Dora Stock hier tatsächlich selbst porträtiert hat. Denn wirklich überzeugend ist die Ähnlichkeit mit ihrem etwas älteren Selbstporträt von 1784 (Abb. 1) nicht.[6] Ebenso zweifelhaft ist ein weiteres Marbacher Frauenporträt (Abb. 19), das um 1790 entstanden sein muß und Emma Körner darstellen soll. Es kann jedoch weder die erst 1788 geborene Nichte der Malerin wiedergeben noch in seiner eher unbeholfenen, schlichten Auffassung ein Werk Dora Stocks sein. Auch beim Bildnis Charlotte von Steins (Deutsches Literaturarchiv Marbach, Abb. 20), das eine rückseitige Rahmenbeschriftung von Schillers Tochter Emilie als ein Werk der Künstlerin von 1796 ausweist, stößt man auf Ungereimtheiten. Der strengen, fast herben Frauengestalt dieser Zeichnung fehlt das Leichte, Lockere, das weich und harmonisch Gerundete der Stockschen Figuren und ebenso der ruhige Blick aus großen, weit geöffneten Augen. Wie sich herausgestellt hat, ist diese Arbeit nahezu identisch mit einer als Selbstporträt Charlotte von Steins tradierten, jedoch verschollenen Zeichnung, die sich ursprünglich in Schloß Großkochberg befunden

[6] Von der aus Hubers Nachlaß stammenden Miniatur ließen sich Parallelen, wenn überhaupt, unter Umständen zu ihrem wohl von Anton Graff nach 1785 geschaffenen Bildnis oder Dora Stocks um 1795 entstandenem Selbstporträt ziehen (vgl. Siegel a.a.O., Frontispiz u. Abb. 144). Dann wäre denkbar – allerdings mit entsprechenden Konsequenzen für das Weimarer Selbstporträt –, daß es sich hier zwar nicht um ein Selbst-, aber doch um ein (bisher anonymes) Porträt der Malerin handelt, das um 1788 entstanden sein könnte.

hat (Abb. 21). Heute wird diese Version als Selbstporträt in Frage gestellt.[7] Zudem ist die ursprünglich angenommene Entstehungszeit um 1775 angesichts von Haartracht und Kleidung der Dargestellten auf die Zeit um 1790 abzuändern. Von wem die beiden Charlotten letztendlich stammen, muß deshalb vorerst offen bleiben.

Auch in Dresden befinden sich drei Silberstiftzeichnungen, deren Zuschreibung an Dora Stock mit Fragezeichen zu versehen ist. Aus stilistischen Gründen scheint ihre Urheberschaft weder für das bisher nicht genauer zu bestimmende Frauenbildnis im Kupferstich-Kabinett (Abb. 25) noch für die beiden als Vater und Sohn Körner in der Kunstsammlung der Städtischen Galerie bewahrten Porträts (Abb. 22-23) sehr wahrscheinlich. Bei letzteren wäre denkbar, daß es sich um Arbeiten von Dora Stocks Halbbruder handelt, dem Kupferstecher Gustav Georg Endner. Dafür spricht unter anderem, daß die für 1786 angenommene und als Bildnis Christian Gottfried Körners überlieferte Zeichnung noch 1914 Endner zugeschrieben und neben einem stilistisch verwandten Silberstiftporträt Minna Körners publiziert wurde, das die Signatur Endners trägt (ehemals Körner-Museum, dann Stadtmuseum Dresden, seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen, Abb. 24). Alle drei der hier mit Endner in Verbindung gebrachten Miniaturen sind nachträglich beschnitten und seitlich angestückt worden, offensichtlich um sie in eine einheitliche, ovale Rahmung einzupassen. Daß es sich um die Porträts einer Familie handelt, ist deshalb naheliegend. Wirklich vergleichen lassen sich die Dargestellten, insbesondere das Elternpaar, mit den gesicherten Bildnissen der Körners jedoch nicht.

Immerhin können Dora Stock aber zwei Silberstiftzeichnungen neu zugeschrieben werden: die in den Marbacher Beständen bisher ohne Künstler verzeichneten Bildnisse von Schillers Mäzen Friedrich Christian Herzog von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg und einem seiner Brüder, Emil oder Christian August (Abb. 7-8).[8] Beide Porträts weisen sowohl in der Auffassung der Dargestellten als auch im Detail alle wesentlichen Merkmale der Stockschen Arbeiten auf und können, da sie zeitlich recht genau einzuordnen sind, einen weiteren Orientierungspunkt für ihre künstlerische Entwicklung markieren. Denn zu vermuten ist, daß

[7] Für diese Angaben gilt mein herzlicher Dank Viola Geyersbach von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen.

[8] Die Identifikation der Dargestellten folgt den Angaben des Inventarbuchs, allerdings konnte bisher für die Anwesenheit eines der beiden Brüder im Zusammenhang mit dem Karlsbader Aufenthalt des Herzogs kein Nachweis gefunden werden (vgl. Hans Schulz: Friedrich Christian Herzog zu Schleswig-Holstein. Ein Lebenslauf. Stuttgart u. Leipzig 1910, S. 128ff.).

beide Zeichnungen im Sommer 1791 entstanden sind, als Dora Stock mit Herzog Friedrich Christian während seines Karlsbader Kuraufenthalts wiederholt zusammentraf.[9] Diese Porträts bilden nicht nur eine wichtige Ergänzung des Bekannten. Sie lassen zugleich auf die mögliche Existenz weiterer, bisher nicht identifizierter Arbeiten der Künstlerin hoffen. Zu fragen ist nämlich, weshalb von den vielen herausragenden Persönlichkeiten, die im Hause ihres Schwagers verkehrten, kaum einer ihre porträtierende Aufmerksamkeit geweckt haben soll. Wenn schon nicht Wieland, Goethe und Herder, die Brüder von Humboldt, Schleiermacher oder Kleist, Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge, so könnten vielleicht doch Schillers Verleger Georg Joachim Göschen oder der Dresdner Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann von ihr gezeichnet worden und »en miniature« noch zu entdecken sein.

[9] S. Schiller und der Herzog von Augustenburg in Briefen. Mit Erläuterungen von Hans Schulz. Jena 1905, S. 11f..



Abb. 1: *Selbstporträt, 1784*
10,2 × 8,3 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)




Abb. 2: *Ludwig Ferdinand Huber, 1784*
10,2 × 8,1 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)




Abb. 3: *Anna Maria Stock, 1784*
10,4 × 8,4 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 4: *Christian Gottfried Körner, 1784*
10,1 × 8,5 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 5: *Friedrich Schiller, 1787*
10,8 × 8,8 cm (Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen)




Abb. 6: *Friedrich Schiller, 1787*
10,9 × 8,6 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 7: *Friedrich Christian Herzog von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, 1791*
10,3 × 8,2 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 8: *Emil oder Christian August Prinz von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, 1791*
10,3 × 8,2 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 9: *Anna Maria Körner (geb. Stock), um 1795*
11,7 × 9,8 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 10: *Anna Maria Körner (geb. Stock), 1786*
Maße unbekannt (Abb. aus: Dresdner Hefte 66, 2001, H. 2, S. 51)



Abb. 11: *Christian Gottfried Körner, 1786*
Maße unbekannt (Abb. aus: Dresdner Hefte 66, 2001, H. 2, S. 51)



Abb. 12: *Ludwig Ferdinand Huber, 1788*
9 × 7 cm (Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen)



Abb. 13: *Christian Gottfried Körner, um 1790*
10,8 × 8,8 cm (Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen)



Abb. 14: *Selbstporträt Johanna Dorothea Stock, 1789*
10,4 × 8,7 cm (Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen)



Abb. 15: *Ludwig Ferdinand Huber, ca. 1788*
9,7 × 7,5 cm (Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung)



Abb. 16: *Wolfgang Amadeus Mozart, 1789*
Maße unbekannt (Photo: Leipziger Städtische Bibliotheken)



Abb. 17: *Julie von Charpentier, 1800*
Verbleib ungeklärt; überlieferte Maße 17 × 13 cm
(Abb. aus: Linda Siegel, s. Anm. 1, S. 151)



Abb. 18: *Johanna Dorothea Stock (?) von Unbekannt, um 1788*
9,5 × 7,5 cm (Zeichnung: 14 × 11,3 cm; Karton; Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 19: *Frauenportait von Unbekannt, um 1790*
6,8 × 5 cm (Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 20: *Charlotte von Stein von Johanna Dorothea Stock (?)*
9 × 7,5 cm (Rahmenausschnitt; Deutsches Literaturarchiv Marbach)



Abb. 21: *Selbstporträt (?) Charlotte von Stein, um 1790*
10,1 × 8 cm (Abb. aus: Renate Seydel [Hrsg.], Charlotte von Stein und Johann Wolfgang von Goethe, München 1993, S. 164)



Abb. 22: *Christian Gottfried Körner (?) von Gustav Georg Endner (?), Ende 18. Jh.*
9 × 5,7 cm (Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung)



Abb. 23: *Theodor Körner (?) von Gustav Georg Endner (?), Ende 18. Jh.*
10 × 8,5 cm (Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung)



Abb. 24: *Anna Maria Körner (geb. Stock) von Gustav Georg Endner, Ende 18. Jh.*
9,3 × 7,9 cm (Abb. aus: Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko,
Leipzig 1914, Bd. 2, S. 727, Nr. 1292)



Abb. 25: *Frauenporträt von Unbekannt, um 1790*
9,8 × 7,7 cm (Kupferstich-Kabinett Dresden)

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

NORBERT MILLER

# MÖRIKE

Bernhard Zeller, dem ehemaligen Direktor des Schiller Nationalmuseums und Deutschen Literaturarchivs, zum 19. September 2004

Der große Theoretiker eines utopischen Sozialismus in der Kultur, Georg Lukács, dem zu seiner Berufung als Literaturpropheten nur der Sinn für Literatur fehlte, hat Eduard Mörike einmal als Beispiel für die »niedlichen Zwerge« angeführt, die von der bürgerlichen Geschichtsschreibung an die Stelle eines wahrhaft bedeutenden und engagierten Lyrikers wie Heinrich Heine zu stellen pflege. Clemens Brentano und Joseph von Eichendorff mag er gleich mit im Blick gehabt haben. Jüngst haben weithin bekannte Literaturkritiker dieses Urteil wieder aufgenommen und den Dichter zu einem schwäbischen Lokalereignis erklärt, von dem man außer ein paar Gedichten und einer späten Novelle – beides Ereignisse wider Willen! – nichts mehr zu lesen brauche. Ein paar frühe Gedichte: *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang, In der Frühe, Im Frühling, Besuch in Urach, An eine Äolsharfe* (schon nicht der Peregrina-Zyklus im ohnehin überschätzten *Maler Nolten*!) und, gegebenenfalls *Mozart auf der Reise nach Prag* – das muß ausreichend sein in einer Zeit, die über einen eng bemessenen literarischen Kanon nachdenkt, um sich den Rest vom Hals zu schaffen, und in der ein lächerlicher Prospekt über Kultur auf einen Blick bereits eine nationale Krise auszulösen imstande ist. Muß man da nicht mit Beklommenheit die lange Reihe der wunderbar auf wunderbares Papier gedruckten Bände betrachten, in denen uns heute, im Text liebevoll betreut und von monumentalen Kommentaren begleitet, die Summe dessen präsentiert wird, was wir von und über den Dichter Eduard Mörike wissen. Als vor drei Jahren die Ausgabe der Collected Works of Samuel Taylor Coleridge abgeschlossen wurden, charakteristischerweise mit den sechs Bänden seiner Dichtungen, war das ein weit über den angelsächsischen Sprachraum hinaus gefeiertes Ereignis. Auch er eigentlich der Autor einer Handvoll unverlierbarer Gedichte, in denen die englische Sprache eine vorher nur von Shakespeare erreichte Höhe magischer Selbstentgrenzung erlangt hatte! Niemand wäre auf den Gedanken gekommen, den über viele Jahre forschenden Herausgebern die angestrebte Vollständigkeit aller Schriften, Traktate, Aufsätze und Marginalien vorzuwerfen und hämisch auf den Abstand dieser Pflege eines in sich unendlich angelegten Werks zu den ins breiteste Bewußtsein gedrungenen Einzelgedichten hinzuweisen. Der Rang eines Dichters muß der Maßstab für jede historisch-kritische Ausgabe bleiben. Das ist unstrittig. Steht dieser unter den Einsichtigen – und Unverstand oder Taubheit sind einmal nicht belehrbar –, dann hat eine Edition die Aufgabe das Einzigartige der Erscheinung aus allen erreichbaren Quellen, wenn schon mit Augenmaß, sichtbar zu machen. Aus festlichem


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-026 | CC BY-NC-ND 4.0

Anlaß ziehen wir heute eine Bilanz, die von der endgültigen kaum noch unterschieden sein wird.

Bernhard Zeller hat selbst im ersten Band seiner schönen *Marbacher Memorabilien* die Vorgeschichte und die Entstehung der *Mörike-Ausgabe* erzählt, bescheiden, sachlich und aller Anekdotik abgeneigt. Schon vor dem Zweiten Weltkrieg hatte es Bemühungen gegeben, den zahlreichen Sammel- und Auswahl-Editionen eine neue und verläßliche Grundlage zu geben. Die kritische Erfassung der Briefe Mörikes durch Friedrich Seebaß hatte 1938/1939 erkennen lassen, wie unzureichend wir über diesen ganzen Bereich unterrichtet waren. Doch erst in den inzwischen legendären Sitzungen der Germanistischen Kommission bei der Deutschen Forschungs-Gemeinschaft (DFG), in denen der junge Direktor von Marbach damals schon seine außerordentliche Sachkenntnis, sein Organisationsgenie und seine Beweglichkeit im Aufspüren von finanziellen Ressourcen unter Beweis stellte, tauchte auch Eduard Mörike unter den Namen auf, denen eine historisch-kritische Ausgabe gelten sollte. Dennoch war es ein privates, langsam in planende Rage geratendes Gespräch zwischen ihm und Hans-Henrik Krummacher – es fand am 20. Mai 1961 in Köln statt –, an dessen Ende nicht nur der Entschluß zum Unterfangen feststand, sondern auch die Grundsätze des Verfahrens. Krummacher hatte in zwei Studien zur Überlieferung sowie zu Chronologie und Textgeschichte der Gedichte nachgewiesen, daß die Probleme einer künftigen Briefausgabe auch für die Gedichte sich stellten. Und das in noch verstärktem Maße. Von diesen beiden Komplexen aus, die untereinander untrennbar verbunden waren, mußte der Werkbestand insgesamt überprüft werden »unter Auswertung der gesamten handschriftlichen und gedruckten Überlieferung«, wie es im ersten Prospekt der Ausgabe hieß. Noch im gleichen Jahr wurden die Pläne, an denen sich jetzt auch ein so glänzender Kenner wie Herbert Meyer und Wilhelm Hoffmann als DFG-Mitglied beteiligten, mit dem damaligen Kultusminister Gerhard Storz besprochen und die historisch-kritische Ausgabe am 30. Oktober 1962 im Stuttgarter Neuen Schloß in feierlicher Sitzung aus der Taufe gehoben. Seitdem, seit mehr als vierzig Jahren, hat die Mörike-Arbeitsstelle die wechselnden Geschicke der Gesamtausgabe betreut. Selbstverständlich mit rasch anwachsender Zuverlässigkeit im Systematischen, damit freilich auch mit größerer Skepsis gegenüber der Unfehlbarkeit des Einzelherausgebers. Die drei Bände des *Maler Nolten*, die Herbert Meyer in den Jahren 1967, 1968 und 1971 herausgab und an den Anfang des Unternehmens stellte, waren wie der erste Briefband noch getragen von der auswählenden Leidenschaft eines langen privaten Forscherlebens, das sich im Apparat ein eigenes, nicht leicht übertragbares Verfahren angeeignet hatte. Wie sehr aber haben wir diese ersten Bände geliebt, mit welcher Begeisterung im Vergleich der Fassungen den Herausgeberwinken gehorcht! Und wie herrlich sahen schon diese ersten Bücher aus, das Versprechen auf zwölf weitere! Fein abgestuft die Farbdifferenz zwischen den Leinenbänden und den dunkleren Schutzumschlägen, die natürlich bei einem schönen Buch unabdingbar dazugehören! Wie bei der *Hölderlin-Ausgabe* war auch bei der von Mörike die Buchgestaltung von Anfang an mit ins Kalkül gezogen. Wie langer Überlegungen bedurfte es nicht, ehe sich der Verlag Ernst Klett und die Offizin Scheuffele unter dem großen Carl Keidel mit Marbach über die Wahl der Drucktype – zu meinem damaligen Bedauern war es nicht die Walbaum, sondern die *Dante an-*

*tiqua* – einigten! Mit welcher Sorgfalt wurde nicht für den Text, für die Varianten und den Kommentar das Layout bis in die kleinsten Feinheiten festgelegt! Da bahnte sich, aus alter schwäbischer Tradition jener großartige Umgang mit der Buchkunst an, der unter der Ägide Friedrich Pfäfflins und bis heute die Marbacher Ausstellungskataloge und Publikationen auszeichnet. Den weiteren Bänden stellten sich äußere und innere Probleme und Mißgeschicke entgegen, der allzu frühe Tod Wilhelm Bausingers, dessen philologischer Furor für den Beginn einer solchen Edition so wichtig gewesen wäre, die biographischen und die Laufbahn-Verändungen der Bearbeiter, denen nun einmal jedes solche Projekt unterworfen ist, freilich auch die aus der Überfülle der Zeugnisse und Einsichten herrührenden und von Jahr zu Jahr wachsenden Entscheidungsschwierigkeiten. So kam es – ohne auf die lange Erfolgs- und Leidensgeschichte näher einzugehen –, daß die vom Publikum lebhaft erwarteten Werkbände nicht im erwarteten Rhythmus erscheinen konnten, sondern statt der Gedichte und Erzählungen erst, in geziemendem Abstand, die scheinbaren Parerga ans Licht traten: die drei Bände der Übersetzungen, in denen Ulrich Hötzer auf subtile Weise der Nachweis gelang, wie Edurad Mörike durch oft minimale Eingriffe in Bestehendes die fremde Welt – die der Bukoliker vor allem – in seine eigene, vor dem Draußen abgeschirmte Gegenwelt hineinzuziehen vermochte, dann die nie vorher ernsthaft bedachte Leistung Mörikes in der Bearbeitung und Anverwandlung der Gedichte seiner Freunde Wilhelm Waiblinger und Karl Mayer, die Hans-Ulrich Simon in großartigem Zugriff aus den Quellen sichtbar zu machen wußte. Und schließlich begann, beinahe unbemerkt, die Edition der Briefe mit dem ersten, noch hauptsächlich von Bernhard Zeller mit Anneliese Hoffmann verantworteten Band und schritt dann, während wir auf die Gedichte warteten und gelegentlich streng unseren Freund Hans-Henrik Krummacher anschauten, stetig bis heute voran.

Zögernd nur habe ich mich diesen Briefen genähert. Wie tief die Freundesbriefe, mehr noch als die in sich verschlüsselten Liebesbriefe mit dem Werk verbunden sind, war natürlich jedem Mörike-Leser seit jeher klar. Wer die von Karl Fischer und Rudolf Krauß betreute Auswahlausgabe oder die beiden klugen Sammlungen von Friedrich Seebaß besaß, hütete die Bände wie seinen Augapfel und hoffte auf mehr. In der Tat, als 1982 bei Ernst Klett der erste Briefband erschien, herausgegeben von Bernhard Zeller und Anneliese Hoffmann, konnten die Editoren stolz vermelden, daß durch die intensive Sammeltätigkeit der Marbacher Arbeitsstelle der Bestand von damals 1954 Briefen um mehr als ein Drittel über das von Seebaß bibliographisch erfaßte Briefwerk angewachsen war. Im Laufe der Jahre kamen weitere zweihundert Briefe dazu. Dieser *embarras de richesse* mußte niemand erschrecken. Allein der rasch anschwellende Kommentar-Aufwand – in den ersten beiden Bänden noch beinahe ängstlich eingestanden – nahm danach imponierende, auf den ersten Blick freilich auch beunruhigende Dimensionen an. Waren erst sechs Bände vorgesehen, so liegen nun bald zehn vor, wuchtige Volumina, die das heroische Format der *Mörike-Ausgabe* ganz ausfüllen. Müssen wir die – sicher mühsam zu erschließenden – Lebensläufe aller entfernten Verwandten, aller dieser Freunde aus dem Stift auf ihrem Weg vom Pfarradjunkten zum Konsistorialrat, alle diese Zufallsnachbarschaften an den wechselnden Verbannungsorten des widerwilligen Seelsorgers so genau kennen? Muß für jeden eng umgrenzten Vorgang, muß für

jede Stimmungsschwankung aus nichtigem Anlaß, muß für die Konstellationen, die sich von Brief zu Brief verändern, der gleiche Apparat in Gang gesetzt werden, wie bei den größten und rätselhaftesten Gedichten? *Ja, ja, und dreimal ja.* Das alles *muß* sein. Das alles haben die Herausgeber früh im Prinzip durchschaut, das alles ist unter den segensreichen Händen von Hans-Ulrich Simon – ein wahrer Magier in der Aufhellung verdeckter Bezüge – und seiner Mit-Editoren Albrecht Bergold, Bernhard Thurn und jetzt Regina Cerfontaine bewundernswürdig in Szene gesetzt. Je länger, je tiefer ich in diese wiedererschlossene Gegenwart Mörikes eintauchte, umso mehr begriff ich, daß nur in so rückhaltloser Versenkung in die Zeit- und Sprachverhältnisse das Einzigartige an Eduard Mörikes Erscheinung zu fassen war.

Dazu gehört der frühe Entschluß, Wörter und Begriffe aus Mörikes Umwelt, vor allem aus dem theologischen Bildungszusammenhang der Seminar- und Stiftszeit in einem eigenen Glossar zusammenzufassen. Dazu gehört die ständige Aufmerksamkeit für den individuell abweichenden Sprachgebrauch oder Tonfall einer scheinbar beiläufigen Briefwendung und für die verdeckte Anspielung. Nichts aber ist auf Dauer so eindrucksvoll, auch beglückend wie die wachsende Vertrautheit mit Mörikes Familie und mit seinen Freunden. Die dichtenden Jugendfreunde Wilhelm Waiblinger, Ludwig Amandus Bauer und der ihm zeitlebens am nächsten stehende Johannes Mährlen treten von Band zu Band lebendiger neben Mörike, umgeben von einer immer wachsenden Zahl herzudrängender, Sympathie oder Abwehr herausfordernder Lebensgefährten, auf die es in Briefen sich einzustellen galt. Nur wenn man allen diesen Spuren gründlich nachgeht – und das bedeutete in diesem Fall die biographisch-erzählerische Erfassung von mehreren hundert Lebensläufen! – nur wenn man in jedem Augenblick die Netze sehen kann, die seine Familie, sein Freundeskreis, das theologische Herkommen und die Denkgewohnheiten in einer quieszierten kulturellen Öffentlichkeit über ihn warfen, wird man Eduard Mörikes Leben und Werk, eins vom andern nicht zu trennen, als den heroischen Versuch begreifen, der auferlegten Idylle sich in einen tragischen Untergang zu entziehen. Er empfand noch spät die Verlockung, aus den Ketten auszubrechen, in denen er sich oft genug vor den Gefahren der Freiheit zu bergen suchte. Umgekehrt waren der gesellige Humor und die Freude am Maskenspiel oft genug die Rettung in der wachsenden Dürre der Existenz. In solcher Weltvernichtung auf Probe konnten, dem freieren Jean Paul nicht unähnlich, die unheimlichen Verklärungszustände der Dichtung weiterbestehen. *Erinna an Sappho* wäre ohne die Vertrautheit alltäglicher Begegnungen nicht denkbar. Das nervös beobachtete Verrinnen des Kreislaufs fahler werdender Jahreszeiten wird unmerklich zum Äquivalent der von ihm in Übersetzungen und Bearbeitungen heraufbeschworenen Welt klassischer Bukolik und ihrer melancholischen Todesbeschwörung.

Die letzten Briefbände sind in ihrer eindringlichen Kommentierung, die an keiner Stelle deutend auf den Text einwirken will, so unheimlich, so aufregend wie die früheren, die durch die Nähe zu den Jugendgedichten und zum *Maler Nolten* scheinbar unmittelbarer zum Leser sprechen. Gewiß, keiner dieser ritualisierten, von Vermeidungsstrategien beherrschten Briefe hat jene gespenstisch-hellsichtige Offenheit im Geheimnis wie die aus Mörikes Jugendzeit – wie der nicht abgeschickte Trennungsbrief, in dem er sich von Wilhelm Waiblinger und von einem Teil sei-

ner selbst trennt, wie die Schilderung des untergeduckten Halbschlummers im verregneten Garten der Schwester, während draußen Peregrina vergeblich auf ihn wartet, und wie manche der Briefe an Luise Rau –, aber viele dieser späten Äußerungen an die literarischen Weggefährten Karl Mayer und Friedrich Theodor Vischer öffnen für einen Augenblick den Abgrund, aus dem die Herrlichkeit dieser Poesie und die Angst vor dem Verstummen gleichermaßen hervordrangen. Wen müßte nicht der Satz an Paul Heyse schaudern machen: »Wenn ich so Etwas je verdiene, so ist es ganz gewiß darum, weil ich mit reiner Freude zusehen kann, wie Andere, Jüngere, mit vollen Segeln fahren und das erwünschte Ziel erreichen, während ich, früh auf den Sand gelegt, dahinten bleiben muß«, wen nicht das gedrückte Selbstbewußtsein tief bewegen, mit dem der Dichter sich an den Maler Moritz von Schwindt wandte mit der Bitte um eine Illustration zu *Erinna an Sappho*? In den beiden Schlußbänden stehen uns sicher noch Überraschungen aus Mörikes spätester Zeit bevor. Dann erst kann – das wurde in den letzten Jahren schon immer deutlicher – das über alle Maßen schwierige Geschäft der Gedicht-Erschließung und Kommentierung zum Ende kommen. Wie leicht, wie zielbewußt schien da in den ersten Jahren alles zu gelingen! In glänzenden Aufsätzen hatte unser Freund Hans Hennrik Krummacher den Weg bereitet. Mit Leidenschaft und höchster philologischer Kompetenz wurde ans Werk gegangen, und schon der von mir sorgsam bewahrte erste Prospekt der Ausgabe enthielt einen ersten Gedichtkommentar als Kostprobe des Verfahrens. Dann waren es nicht allein die unvermeidlichen Verzögerungen, die eine akademische Laufbahn im Gefolge hat, sondern auch die wachsenden inneren Probleme, die den Abschluß, ja überhaupt das Gelingen einer kritischen Ausgabe in Frage stellten. Die schwierige Überlieferungssituation – über ein halbes Dutzend Sammelhandschriften, mehr als 900 Einzelhandschriften, die frühen Phasen höchst ungleichmäßig belegt, die späteren zusätzlich durch die Drucke und ihre Vorarbeiten dokumentiert – machte nur einen Teil der Probleme aus. Ein diffiziles, für einen glänzenden Philologen aber zu bewältigendes Problem. Zunehmend aber wurde die Erschließung des gemeinsamen Hintergrunds für Leben und Werk in den Briefen zur unabdingbaren Voraussetzung, um das editorisch Erschlossene der Gedichte mit dem Ganzen von Mörikes Existenz zusammenzufügen. Insofern ist es so konsequent wie willkommen, daß heute der erste Band der *Gedichte*, die Sammlung nach der Ausgabe von 1867 enthaltend, auf diesem Tisch ausliegt. Mit den *Gedichten* und dem *Malter Nolten* war der Anfang der Ausgabe gemacht. Mit den Gedichten – nun zum erstenmal vollständig in der Entstehungsgeschichte, in allen Fassungen und allen inneren Problemen dokumentiert wie noch in keiner früheren Ausgabe auch nur in Ansätzen – kommt das großartige Unternehmen dieser historisch-kritischen Gesamtausgabe eines der unstrittig größten Dichter deutscher Sprache zum Ende.

Zwei zierliche Kodizille, wie Jean Paul das genannt hätte, darf ich diesen Stichworten zur hier vorgelegten *Mörike-Ausgabe* hinzufügen. Das erste betrifft die Edition unmittelbar: Historisch Kritische Ausgaben bergen – viele von uns haben das schmerzlich erfahren – die teuflische Fata Morgana in sich, es bedürfe nur einer letzten Anstrengung, dann würde das übermenschliche Unterfangen zum triumphalen Ende kommen. Fünf Jahre noch, zwei zusätzliche Hilfskräfte, eine günstige Verteilung der Forschungssemester – und alles wäre getan. Immer sind wir diese

fünf Jahre vom Ende entfernt. Und in diesen fünf Jahren liegt ja auch die heimliche Überschreitung der Antragsfrist bei den Geldgebern, die im allgemeinen in einem Rhythmus von zwei Jahren ihre Förderung vergeben. Immer bleiben wir so in der Zielgeraden. Nur irgendwann kommte der Zeitpunkt, wo unserere Erwartungen an diesem Fünf-Jahre-Abstand zuschanden werden. So freut es uns heute, da auf dem langen Leidensweg der *Mörike-Ausgabe* die Briefabteilung unmittelbar vor dem Abschluß steht und die so lange erwarteten Gedichtbände unseres Freundes Hans-Henrik Krummacher zu erscheinen beginnen, daß der neue Prospekt die spätesten Erscheinungstermine der wenigen fehlenden Teile, die nachgetragenen *Lebenszeugnisse* einmal ausgeblendet, auf *drei* Jahre festlegt. Das sieht nach Abschluß aus! Nach Vollendung! Unser Jubilar sieht das gelassen, getragen von unserem Vertrauen in seine Lebens- und Tatkraft. Nur der Laudator muß tapfer gegen die eigene Lebensungeduld ankämpfen!

Ein persönliches Wort zum Schluß., das ist das andere Kodizill. Im Herbst 1959 kam ich zum erstenmal ins Schiller-Nationalmuseum nach Marbach. Ich hatte Eduard Berend, dem wunderbaren Gelehrten und Herausgeber der historisch-kritischen *Jean Paul Ausgabe*, den Bernhard Zeller aus dem Schweizer Exil zurückgeholt hatte, das Manuskript zum Kommentar meines ersten Jean-Paul Bandes geschickt und wartete, während ich vom Bahnhof an der Stadt vorbei nach oben wanderte, bang auf sein Urteil. Damals habe ich den jungen, aber schon in hundert Gremien und Aktivitäten verstrickten Direktor Bernhard Zeller getroffen. Und durch ihn zuerst den Geist Marbachs erfahren, so wie er unter seiner und dann unter Ulrich Otts Leitung wie durch ein Wunder sich bis heute erhalten hat. Die Institution wuchs von Jahr zu Jahr, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Aber eines blieb gleich, die Begeisterung, die absorbierende Begeisterung für die Dichtung und das Büchermachen, die im Gespräch nach Rang und äußerer Bedeutung des Partners nicht fragt. Wer immer um der Dichtung willen in die Nachlaßbestände eindrang, war dem Haus willkommen. Auf den Spuren nach dem aus Marbach gebürtigen Oberdada Johannes Baader drangen Carl Riha und ich ins Archiv vor, um den Nachlaß zu sichten, den der in einem niederbayrischen Altersheim verschollene Gründer des Berliner Dada dem überraschend zu Vater-Ehren gelangten Marbach hinterlassen hatte. Wenn auch Bernhard Zeller mit unserem Freunde Friedrich Pfäfflin noch so sehr den Kopf schüttelten, warum zwei leidlich seriöse Literaten den Pappkarton wollten, sie saßen doch neugierig daneben und waren bereit, auch diesen aufgedrungenen Besitz mit neuem Interesse wieder ins Regal zu stellen. Eine Leidenschaft für die hier zusammengetragene Literatur, jenseits von Nachlaß und Vorlaß, das war das eine. Die Leidenschaft für das schön Gemachte, für das vollkommene Buch, das war das andere. In Deutschland wird es wenige, vornehm aufgemachte Pressendrucke geben, die an gestalterischer Klugheit, an typographischer Bravour und an verlegerischem Einfallsreichtum mit dem konkurrieren konnten, was Jahr für Jahr, Ausstellung für Ausstellung hier dem breiten Publikum vorgelegt wurde. Ich komme heute, seltener zwar, aber noch immer mit der gleichen Mischung aus Scheu und Begeisterung hierher. Und das Gefühl, lieber Bernhard Zeller, haben Sie mir vor beinahe einem halben Jahrhundert eingepflanzt. Dafür meinen bescheidenen Dank, den ich neben die große *Mörike-Ausgabe* lege.

ULRICH OTT

# »IM LAUF DER ZEIT«

Rede in der Marbacher Stadthalle am 8. Oktober 2004

»Im Lauf der Zeit« – das klingt fast behäbig, zumal im Mund eines Schwaben, der gehen mit laufen, laufen mit springen, rennen mit sausen zu übersetzten gewohnt ist. Mir kommt es heute aber auf die hochdeutsche Variante an, auf die unerbittliche und unglaubliche Flucht der Zeit, die nun in neunzehn Marbacher Jahren und in fünfunddreißig Berufsjahren hinter mir liegt. Herr Raulff, mein Nachfolger, wird in seiner Antrittsrede am 13. November »Zur Lage« sprechen, hat also eine räumliche Metapher für die Situationsbestimmung gewählt. Mir heute ist die Metapher des Laufs, des cursus temporis, angemessener. Nach Kant ist unser Wahrnehmungssystem mit einem inneren Zeitsinn und einem äußeren Raumsinn ausgestattet. Während der beginnende Direktor einen Bezirk neu betritt und absteckt, kehrt der scheidende bei sich selber ein.

Der rasende, rennende Ablauf der Zeit, meiner Zeit in Marbach, ruft mir heute jene Abschieds- und Willkommensfeier ins Gedächtnis, in diesem Raum am 27. September 1985 – so als ob es heute wäre. In der Kreislinie der Zeit fallen Anfang und Ende zusammen. Man unterstrich damals die Unmittelbarkeit der Stabübergabe und den Wunsch der Kontinuität, indem Abschied und Begrüßung zusammengelegt wurden. Vielleicht soll, und auch das wäre berechtigt und in meinem Sinn, diesmal durch die Aufteilung in zwei Feiern mehr die Zäsur unterstrichen werden. Immerhin, wir haben es bei dem unausgesetzt schlagenden jambischen Maß meines Mottos – »Im Lauf der Zeit« ist genau ein jambisches Metrum – mit dem Element eines Verses zu tun, und Verse brauchen beides, die rhythmische Kontinuität und die Zäsuren, erst dadurch wird ein Gedicht aus ihnen. Und so wird es auch bei diesem Wechsel sein – es wird Kontinuitäten, es wird Zäsuren geben.

A propos Gedicht: Ich werde, meine Damen und Herrn, in meine Abschiedsrede zwei deutsche Sonette einbauen, ja Ihnen zumuten, denn meine Rezitationskunst ist nicht besser als die von Friedrich Schiller, und aus dem gleichen Grund. Dem sind die Hörer, als er den Fiesko vorlas, bekanntlich davongelaufen. Das eine Sonett kommt ziemlich am Anfang, das andere ganz am Schluß. Danach will ich mit Ihnen noch unter dem heimischen, zu meiner Zeit gebauten Dach des Kilian-Steiner-Saals, drüben im Literaturarchiv, in guten Gesprächen zusammensein.

Der Lauf der Zeit, die Flucht der Zeit: Ich fühle mich, wie gesagt, zum 27. September 1985 zurückversetzt, als wäre es heute. Ich stehe am gleichen Pult auf der hohen Bühne und sehe im Saal unter mir Martin Cremer, den damaligen, mir unvergessenen Präsidenten der Deutschen Schillergesellschaft, souverän Regie führend – wenngleich damals den Staatssekretär Waffenschmidt wiederholt als Mes-


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-028 | CC BY-NC-ND 4.0

serschmidt anredend, nachdem er vor der Feier zu mir gesagt hatte, »hoffentlich sage ich nicht aus Versehen Messerschmidt«.

Ich sehe Hartmut Vogel, den uns so zugetanen und hilfreichen Bonner Beamten, einen großen bronzenen Vogel schleppend, den der Bund Herrn Zeller als Ehrengeschenk zugedacht hatte. Ich sehe Werner Volke, der damals in Ihrer Rolle und Funktion, lieber Herr Meyer, die Abschieds- und Begrüßungsansprache fürs Haus gehalten hat. Ich sehe weiter hinten Ludwig Greve, skeptisch lächelnd, als ich Hermann Hesses Zeile vom Anfang, dem ein Zauber inne wohne, zitiere – skeptisch lächelnd, weil er sicherlich dachte: hätte der sich da nicht ein rareres Zitat einfallen lassen können. Und ich sehe Marcus Bierich, bescheiden noch weiter hinten, damals fast noch im ersten Jahr als Chef von Bosch, den ich schon aus seiner Münchner Zeit kannte, weil er Schatzmeister der Borchardt-Gesellschaft war, deren Vorsitz ich damals führte, und der mir dann mit der Vermittlung in angespannter Situation wegen der zunächst als Jubiläumsausstellung des Hauses Bosch bestellten und von Merkle dann nicht akzeptierten, weil auch technikkritischen Ausstellung »Literatur im Industriezeitalter« und mit der Gründung und Leitung des Freundeskreises des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs so oft und so helfend an der Seite gestanden ist. Ich sehe schließlich ganz vorne meine alten Eltern, stolz besonders meine der Literatur hingegebene Mutter, stolz auch, weil ihr Bruder, der Schriftsteller Helmut Paulus, den manche Marbacher noch kennen, um die Zeit meiner Geburt der damals einzige Archivar am Schiller-Nationalmuseum gewesen ist, übrigens auch damals schon mit Vorarbeiten zu einer historisch-kritischen Mörike-Ausgabe beschäftigt.

Alle diese Wegbegleiter, meine Damen und Herrn, sind tot. Es hat mich dieser Beruf in Marbach oft und oft, viel häufiger als üblich, dem Tod begegnen, an Gräbern stehen, oft auch sprechen lassen. Dessen eingedenk zu sein, wenn man nun selbst in die Zielgerade des Lebens einbiegt, ist wohl angemessen. Dies soll jetzt mit dem ersten der beiden Sonette geschehen. Ein Taufpate, Kuno Kern, hat es zu meiner Geburt geschrieben und es hat mein Leben begleitet.

Für Ulrich Ott

Wenn deine Hände einst dies Blatt erheben
Und deine Augen seinen Sinn erkennen
Dann mag es sein, dass sie dir manches nennen
Was dir die Jahre bisher wie im Traum gegeben

Und wie entrückt enthüllt sich dir das Weben
Am Stuhl der Zeit wo sich die Fäden trennen
Und im Gewirk der Stunden neu und bunt aufbrennen
Zu jenem rätselvollen Teppich: Unserm Leben.

Da wird dich wohl ein leichter Schauder rühren
Und eine ferne Kühle deine Stirne streifen
Als öffneten sich plötzlich weite Türen ..

Allein, wie tröstend hingereicht, wirst du verspüren
Dass viele Tote stille mit dir reifen
Und milde Mächte deine Hände führen.

Ja, damals, im Oktober 1939, hatte der Tod begonnen, reiche Ernte zu halten, und milde Mächte waren rar. Viele Kinder meines Alters wurden umgebracht – im Rückblick, erst im Rückblick natürlich, ist mir dies immer wieder heiß auf die Seele gefallen, wenn ich an meine im ganzen, trotz dem Krieg, doch fröhliche Kindheit im Bauerndorf auf der Schwäbischen Alb dachte, und besonders heiß kam es mir in den Sinn, als ich die Kinderzeichnungen der Theresienstädter Kinder in Prag betrachtet habe. Sie wurden in Auschwitz umgebracht, als ich vier Jahre alt war.

Doch zurück noch einmal zum 27. September 1985: Ich sehe und höre noch Sie, verehrter Herr Zeller, damals die andere Hauptperson, und habe Ihre Abschiedsrede lebhaft in Erinnerung. Daß Sie nicht in den Reihen der vorhin genannten Wegbegleiter vorkommen, daß wir kürzlich Ihren 85. Geburtstag feiern konnten, ist ein schönes Geschenk, und für mich sind Sie zum Symbol und zum stets willkommenen Beispiel dafür geworden, daß es im Lauf der Zeit, in der Flucht der Zeit, auch Konstanz gibt – ein Rocher von Bronze in Marbach, hätte Friedrich der Große gesagt; und dies im wahrsten Sinn des Wortes, denn vor 15 Jahren haben wir Ihren Kopf in Bronze gießen lassen. Dies Beispiel zeigt freilich auch, daß das Zeitgefühl sehr subjektiv ist. Denn was mir in Herrn Zeller als Konstanz in der Zeit erscheint, wird er selbst seinerseits als Flucht der Zeit ansehen wollen.

Sie stellten in Ihrer Abschiedsrede die Zeit von Tod und Gewalt, in die Sie in Ihren jungen Jahren geraten waren, dem Friedenswerk Ihres Literaturarchivs gegenüber. Diese Gründung von 1955, zehn Jahre nach dem Krieg, trat damit als ein Akt der Friedensstiftung vor unsere Augen – und als Heimholung aus dem Exil verstanden Sie den ersten und vornehmsten Auftrag, die Einladung an noch Lebende wie Eduard Berend, Kurt Pinthus oder Herbert Steiner, in Marbach zu leben, die Rückführung symbolisch der schon Verstorbenen in ihren literarischen Nachlässen, Lebenszeugnissen, Korrespondenzen. Die Einladung an Thomas Mann, die Schillerrede 1955 zu halten, entsprang demselben Geist.

Mir, dem zwanzig Jahre jüngeren, war solche Friedensstiftung und Neugründung nicht mehr aufgegeben. Mein ganzes Berufsleben hindurch, an allen Stellen, trat ich in neugegründete Häuser ein oder leitete sie, aber sie waren alle schon gegründet: Die Technische Informationsbibliothek in Hannover, die Universitätsbibliotheken in Konstanz und Trier, das Deutsche Literaturarchiv. So war es mein Auftrag, unser Auftrag, der Auftrag unserer Generation, wenn man ihn vor dem Hintergrund des gesamten Gemeinschaftslebens sieht, den Frieden, den Ihre Generation nach den Erlebnissen von Tod und Gewalt gestiftet hatte, zu gestalten, weiter zu entwickeln. Das literarische Exil ragte freilich auch in meine Amtszeit noch herein, in Gestalt mancher alt gewordener Gesprächspartner: Unvergeßlich der Besuch des Verlegers Fritz Landshoff in Marbach, unvergeßlich die Konferenz der Exilgermanisten in unserem Humboldt-Saal, unvergessen der beißende Witz von Hans Sahl, der zusammen mit Varian Fry so vielen Emigranten geholfen hatte. Und unvergeßlich noch die Lesung der 95jährigen Hilde Domin am vergangenen Montag vor großem Publikum drüben im Literaturarchiv.

Aber es bleibt sicherlich die entscheidende Differenz zwischen Ihnen und mir, lieber Herr Zeller, daß Sie den Zweiten Weltkrieg von Anfang an haben mitmachen müssen, während mein kontinuierliches Erinnerungsvermögen in einem Augenblick morgens am 24. April 1945 erwacht ist, als nach der Beschießung unseres Dorfes, die ich im Keller selig verschlafen hatte, meine Schwester – sie ist heute unter uns – in den Keller kam und mich mit den Worten weckte: »Uli, wach auf, der Krieg ist aus«. Ich glaubte es nicht, weil ich an seinem Anfang noch gar nicht auf der Welt war, und wurde erst durch einen Blick aus dem Kellerfenster auf beschädigte Häuser, verwundete oder tote Nachbarn, und amerikanische Rot-Kreuz-Autos überzeugt, die sich von jenen der deutschen Wehrmacht für den Kinderblick durch ihre runden Formen sofort unterschieden.

Aber auch wir in unserer Marbacher Zeit sind vom Hauch der Geschichte angeweht worden. In meinem vierten Marbacher Jahr fiel die Mauer, am 3. Oktober 1990 war ich unter den Gästen der Vereinigungsfeier in der Berliner Philharmonie. Der Weg nach Weimar war uns Marbachern schon seit der Neuorganisation der Schiller-Nationalausgabe 1958 erleichtert, denn während die Schiller-Gesellschaft zwischen den beiden deutschen Staaten getrennt wurde, blieb dieses Unterfangen Gemeinschaftsaufgabe. So war ich auch im Herbst 1988 eingeladen zur Eröffnung des Weimarer Schillermuseums, dem wir mit einigen Leihgaben hatten helfen können. Damals wurde der Auftritt des DDR-Kulturministers von einer stillen Demonstration Weimarer Bürger begleitet, die mit Kerzen durch die Glasscheiben des Museums auf die Festversammlung blickten – ich hielt das zunächst für einen Fackelzug zu Ehren Schillers, denn wir waren damals noch ziemlich ahnungslos von dem, was sich drüben anbahnte. Nur die Weimarer Verlegerin der Schiller-Nationalausgabe, Leiva Petersen (auch eine der toten Wegbegleiterinnen) hatte 1987 während einer Sitzung des paritätischen Verwaltungsausschusses in Großkochberg in ihren Bericht die Worte einfließen lassen: »wenn es die DDR in zwei Jahren überhaupt noch gibt« – zum Entsetzen und Erstarren der anwesenden Staatsvertreter.

Als die Nachricht von der Öffnung der DDR-Grenzen – während der Feier zur Verleihung des baden-württembergischen Schillerpreises an Käthe Hamburger (wieder eine der toten Wegbegleiterinnen) zu unseren Ohren kam, saß der damalige Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimarer, Volker Wahl neben mir und flüsterte: »Jetzt machen wir den nächsten Betriebsausflug nach Marbach.« Ernst Klett, dessen hier auch zu gedenken ist, gab dann die Mittel dazu so großzügig, daß es für den Weimarer Betriebsausflug nach Marbach und, im Jahr drauf, für den Marbacher nach Weimar reichte.

Für uns bedeutete dieses historische Geschehen, einer der wenigen Glückstage in der deutschen Geschichte, tiefgreifende Überlegungen zur künftigen Rolle des Deutschen Literaturarchivs und des Schiller-Nationalmuseums anzustellen. War doch eines der Gründungsmotive des Deutschen Literaturarchivs eben die deutsche Teilung und die weitgehende Handlungsunfähigkeit des Goethe- und Schiller-Archivs ebenso wie des Archivs der Ostberliner Akademie der Künste im Westen gewesen. Wir waren – es wurden damals ja auch das Österreichische und das Schweizer Literaturarchiv gegründet – nun auf einmal nicht mehr die einzige gro-

ße, zentrale Einrichtung dieser Art. Auch unter den neuen Bedingungen wollten wir für die Marbacher Sammlungsschwerpunkte Zentralität und die führende Rolle behaupten. Da unsere Partner, die Autorinnen und Autoren, in ihren Entscheidungen zum Glück völlig frei und unabhängig sind, mußten wir allerdings naturgemäß auf manches, auch Wichtiges verzichten, was uns in der alten, einsam zentralen Rolle wohl zugefallen wäre. Übrigens hatte die Multiplizierung literaturarchivarischer Aktivitäten nicht erst mit der deutschen Vereinigung eingesetzt, sondern schon zehn Jahre vorher, Ende der 70er Jahre. Zeichenhaft dafür stand Heinrich Bölls Verkauf seines Archivs an seine Heimatstadt Köln.

In dieser Situation, die sich dann nach der Vereinigung in den neunziger Jahren voll ausbildete, mußte es mir wichtig sein, die Literaturarchive im deutschen Sprachgebiet aufeinander zu beziehen, zum Netzwerk zu verknüpfen, auch Bestandsnachweismethoden so weiter zu entwickeln, daß die Zusammengehörigkeit von Beständen sichtbar und nutzbar wird, unnötige Konkurrenzen beim Erwerben und Sammeln zu vermeiden – und all dies in den vielen Gremien zur Geltung zu bringen, an denen ich im Lauf der Zeit beteiligt gewesen bin: Im Fachbeirat der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft, im Stiftungsrat der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, im Kuratorium der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und so weiter, und so fort.

Ich habe der Vernunft und Kollegialität all meiner literaturarchivarischen, bibliothekarischen und musealen Partner ein großes Lob und einen bleibenden Dank auszusprechen. Ich will ihn in einem Fall persönlich wenden und den Kollegen aus Weimar Michael Knoche (Jochen Golz mußte wegen einer Verletzung, Hellmut Seemann wegen einer Grippe kurzfristig absagen) eigens begrüßen, denn hier ist ein besonders enges und wie ich glaube besonders fruchtbares Verhältnis entstanden. Wir haben, lieber Herr Knoche, bei Ihrem Brandunglück mit Ihnen gelitten, und was wir tun können, Ihnen zu helfen, soll geschehen. Wir erwarten bald Ihre Totenmaske Schillers, die beschädigte, deren Bild nach dem Brand in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zu sehen war, oder Ihre Rechnung, denn die soll auf Kosten der Deutschen Schillergesellschaft restauriert werden. Vielleicht erreicht Sie, verehrte Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft, im Weihnachtsbrief des Präsidenten ein entsprechender Spendenaufruf. Im nächsten Jahr, dem Schillerjahr, werden wir für diese gelungene Kooperation ein weiteres Zeichen setzen, indem wir die Marbacher Schiller-Ausstellung auch in Weimar zeigen, Weimar seine Schiller-Ausstellung auch in Marbach zeigt.

Warum, meine Damen und Herrn, läuft die Zeit auf der Marbacher Schillerhöhe so besonders rasend dahin? Denn das ist so. Der Direktor des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs ist von einer Fülle von Aufgaben so gefordert, daß er sich ihnen ganz und ohne Abstrich hingeben muß. Gelegentlich bin ich, wenn mir nachts ein Versäumnis auf die Seele fiel, barfuß und im Schlafanzug ins benachbarte Archiv gelaufen, um das Versäumte zu erfüllen. Und solche Hingabe gilt nicht nur für den Direktor. Wer in Marbach kennt nicht das mitternächtlich erleuchtete Fenster von Jochen Meyer an der Ecke des Erweiterungsbaus, oder weiß nicht, wie der Verwaltungsleiter Sommer samstags und sonntags und sonst oft bis tief in die Nacht hinein an seinem Schreibtisch sitzt? Aber diese gefüllte

Zeit ist immer oder in aller Regel erfüllte Zeit. Auf die Schönheit der Aufgabe komme ich am Schluß noch einmal zu sprechen. – Zusätzlich wurde der Zeitablauf beschleunigt durch die wiederholten Phasen von Planen und Bauen, in die ich eingespannt war, und weiter noch dadurch, daß es auf der Marbacher Schillerhöhe einen Festkalender gibt, der den Rhythmus im Ablauf des Jahres beschleunigt und das schnell sich drehende Rad der Jahre, um mit Homer zu sprechen, immer wieder ins Bewußtsein ruft: Schillers Geburtstag, Schillers Todestag, Wandernachmittag, Betriebsausflug, Tag der offenen Tür, Adventskaffee mit Bücherauktion usw. Zu dem allem kommt noch eines, das wichtigste: Es ist die Fülle der Begegnungen, das schönste Geschenk dieser Aufgabe.

Um darauf den Blick zu richten und eine gewisse Struktur dafür zu finden, verlasse ich nun, meine Damen und Herrn, die Metapher vom Lauf der Zeit und bediene mich nun doch eines räumlichen Bildes: Es war mir aufgetragen, ein Haus mit vielen Fenstern zu führen. Deshalb habe ich auch Wert darauf gelegt, daß der Erweiterungsbau des Deutschen Literaturarchivs, meine größte Bauaufgabe, durchsichtige Wände und viele Fenster bekam.

Eines der Fenster in dem – jetzt aber bildlichen – Haus öffnet sich zu den Autorinnen und Autoren, denen wir unsere Dienste des Sammelns, Bewahrens, Erschließens, Erforschens, Ausstellens anbieten, die wir zu Freunden gewinnen und die wir beraten wollen. Reiche Begegnungen waren mir mit vielen von ihnen oder mit ihren Angehörigen beschert. Ernst Jünger kommt mir in den Sinn oder Peter Rühmkorf, Günter de Bruyn, Martin Walser, Sarah Kirsch, Raoul Schrott und Durs Grünbein, oder Gisèle und Eric Celan oder Claude Döblin – um nur einige zu nennen.

Ein anderes Fenster geht zu den Vermittlern der Literatur, Verlegern und Buchhändlern, Kritikern und Feuilleton-Redakteuren, Literaturwissenschaftlern und Studenten. Eine ganze Gruppe von diesen, die Verleger und Buchhändler, haben heute absagen müssen wegen der Buchmesse. Um so mehr bin ich erfreut, daß Wulf und Akka von Lucius es doch möglich gemacht haben.

Wieder ein anderes Fenster ist zu den Benutzern des Archivs offen, den forschenden Gästen, wie ich sie zu nennen liebte, die aus aller Welt nach Marbach kommen und die kleine Stadt, aber auch unseren eigenen Horizont international machen. Ein wahres Eldorado von Beziehungsmöglichkeiten in aller Herren Länder ergibt sich daraus für die gesamte Mitarbeiterschaft, auch den Direktor. Ähnlich vielfältige Fäden spinnen sich aus den Begegnungen mit den Besuchern unserer Veranstaltungen und unserer Ausstellungen, auch aus den vielen Führungen in Museum und Archiv, denen ich mich immer mit Leidenschaft gewidmet habe.

Dann das weit offene Fenster zu den Beamten in Bonn, Berlin und Stuttgart, die uns alle wohl wollten und nach ihren Möglichkeiten halfen, helfen will ich besser sagen, seien es Egbert-Hans Müller, Ralf Jandl und Ursula Bernhardt, seien es Hartmut Vogel, Monika Palmen-Schrübbers oder Horst Claussen – und dazu ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ebenso wie ihre Vorgesetzten. Auch zu den Politikern haben wir immer wieder Fenster aufgestoßen. In meinen ersten Jahren habe ich viele von ihnen, sei es zusammen mit Herrn Lämmert oder mit Herrn Sommer, in Bonn und Stuttgart besucht. Das war eines der Geheimnisse des Erfolgs, denn wir konnten sie in vielen Gesprächen von unseren Zielen überzeugen. Christoph

Palmer und Hans Martin Bury, Antje Vollmer und Renate Hellwig will ich namhaft machen, obwohl es noch viele weitere gab.

Ein großes Fenster öffnet sich zu den Mitgliedern der Deutschen Schillergesellschaft, die uns tragen, denen des Freundeskreises, die uns zusätzlich helfen, und allen Mäzenen, die uns hilfreich waren, oft in ganz ungewöhnlichem Ausmaß. Stellvertretend steht heute für sie Berthold Leibinger, dem ich für seine guten Worte herzlich danke. Zu den Architekten, Bauleuten und Technikern, von denen ich, selbst ein Freund der Technik, so viel habe lernen können, geht geradezu schon eine offene Tür. Und endlich gibt es das Fenster zur Presse. Es ist nicht ihre Berufsaufgabe, wohlwollend zu sein, das weiß ich wohl, dennoch war sie es meist. Selten hat sie sich zur Parteinahme hinreißen – oder sollte ich besser sagen hinziehen lassen.

Ich bleibe im Bilde, wenn ich mich nun von den Fenstern ab und den Innenräumen zuwende. Und dabei komme ich an Punkte, an denen ich meine Rührung nur schwer werde verbergen können. Denn mein Dank geht von Herzen an meine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, an dieses einzigartige Team, die Träger und Präger der sprichwörtlichen Marbacher Atmosphäre, jener unwiederholbaren Mischung aus Sachverstand und Freundlichkeit, die in den Benutzerbüchern so oft unterstrichen wird. Schenken Sie meinem Nachfolger Ihre Hoffnung und Ihre Loyalität wie mir, und falls ihn wie mich die Fülle der Aufgaben zu einer gewissen Distanziertheit zwingen sollte, haben Sie bitte, wie bei mir, Verständnis dafür. Und lassen Sie mich hinsichtlich der Mitarbeiterschaft eines sagen: Die Deutsche Schillergesellschaft hat keine Beamten, wir sind alle Angestellte. Das hat zur Folge, daß es wegen des engen und beschränkten Tarifrechts fast keine Möglichkeiten der Beförderung, der Belohnung von Leistungen gibt. Ich appelliere an unsere Zuwendungsgeber, uns hier zu helfen. Denn diese Mitarbeiterschaft leistet viel, es ist ihr aber die Möglichkeit, aufzusteigen versagt. Wir haben bei ungefähr 40 Diplombibliothekaren eine einzige Stelle BAT IVa in diesem Bereich, alles andere liegt darunter. Hätten wir Beamtenstatus und den diesem entsprechenden Stellenkegel, hätten wir mindestens 4 oder 5 A 13-Stellen für den gehobenen Dienst; das gleiche gilt bei den Abteilungsleitern.

Zwei Weggefährten aus dem Kreis der Mitarbeiterschaft will ich mit besonderem Dank herausheben: Es ist Friedrich Pfäfflin, mit dem mich eine fünfzehnjährige, inspirierende Zusammenarbeit verband und dem Schiller-Nationalmuseum, Literaturarchiv und Deutsche Schillergesellschaft so viele Erfolge verdanken. Und es ist Friedbert Sommer, der mit unermüdlichem Einsatz die Verwaltung führt und, weit darüber hinaus, Bild und Erfolg des Hauses mit geprägt hat. Er hat meine Skepsis und mein Zögern beim Erbitten großer mäzenatischer Zuwendungen – denken Sie nur an das Collegienhaus – immer wieder überwunden und mit Lust und Leidenschaft Empfänge, Mäzeneabende, Politikgespräche organisiert.

Von den engeren Mitarbeitern in unmittelbarer Umgebung will ich auch noch sprechen: Von Frau Volmer, meiner Sekretärin durch all die neunzehn Jahre hindurch, von Erich Wahl, dem Fahrer, dem sicheren Mann, der so viele Schriftsteller kennt, von den Hausmeistern Birr und Lempp. Mit diesen nämlich verbindet mich ein abenteuerliches Erlebnis: Am zweiten Weihnachtsfeiertag 1999 hörte ich im Autoradio den Sturm Lothar angekündigt. Ich sicherte, heimgekehrt, unser Haus

und setzte mich mit meiner Frau und einer Tasse Tee ans Fenster. Plötzlich, nachdem der Sturm losgebrochen war, ein Anruf der Polizei: Einbruchsalarm im Museum. Tatsächlich, der Sturm hatte ein Fenster aufgebrochen, die Bilder wurden an ihren langen Drähten gegen die Wände gepeitscht. Beide Hausmeister wurden telefonisch gefunden, wir schnitten zu dritt die Bilder von den Drähten und begannen das Fenster zuzunageln. Ein zweites wurde herausgebrochen. Nachdem auch dies, nach stundenlanger Arbeit, vernagelt war, klopften wir uns auf die Schultern und sagten, alle tüchtigen Männer in diesem Haus haben einsilbige Namen mit Doppelkonsonanten am Schluß: Birr, Lempp, Ott. Herr Raulff, sie sind der vierte im Bunde.

Es gibt noch einen Innenraum, in den ich einen Blick zu werfen habe. Es ist meine Familie, die Kinder, die mit mir durchs Berufsleben gezogen sind und mich oft entbehren mußten, und es ist meine Frau. Wir haben gerade den neunten und größten Umzug unserer Ehe hinter uns, ohne Spedition, mit der Kraft meiner fünf Kinder und der von Herrn Wahl. In meiner Ansprache zum Beginn 1985 gab es ein griechisches Zitat, aus meinem geliebten Homer, in dem die alte indogermanische Numerusform des Dualis vorkommt, der eine Zweiheit bezeichnet. Ich wiederhole es heute:

*σύν τε δύ᾽ ἐρχομένω, καί τε πρὸ ὁ τοῦ ἐνόησεν,*
*ὅππως κέρδος ἔῃ· μοῦνος δ᾽ εἴ πέρ τε νοήσῃ,*
*ἀλλά τέ οἱ βράσσων τε νόος λεπτὴ δέ τε μῆτις.*

Wo zween wandeln zugleich, da bemerkt der ein' und der andre
Schneller, was heilsam sei; doch der einzele, ob er bemerket,
Ist doch langsamer stets sein Sinn, und schwach die Entschließung.
(Übers. von Voss.)

Im Singular hätte ich es nie geschafft, diesen Weg zurückzulegen, liebe Angelika, ich danke Dir.

Meine Damen und Herren, es steht jetzt noch jenes Sonett aus, mit dem ich mich verabschieden wollte. Ich muß aber einen kleinen Kommentar, ja eine Adaptation auf meine Situation vorausschicken. Das Gedicht ist von Rudolf Borchardt, der mir den Weg nach Marbach geebnet hat, denn als sein Nachlaßpfleger und Editor wurde ich 1965 hier von Werner Volke eingelernt. Es ist das letzte in einem Zyklus Autumnus, einem Zyklus von Herbstgedichten, auch damit jetzt in doppeltem Sinn angemessen, und hat die Überschrift Urlaub, also Abschied, wie in den Gedichten der Minnesänger oder der provenzalischen Troubadours. Es ist von Landschaft darin die Rede, aber nicht des mittleren Neckars, sondern der mittleren Weser, die ich in meiner Hannoveraner Zeit lieben gelernt habe und die der hiesigen ähnlich ist. Denken Sie beim Namen der Kleinstadt, der darin vorkommt – ich habe diese Zeile einst Theodor W. Adorno rühmen hören – einfach an Marbach, bei den Erdfällen an die Felsen, über denen unser Museum thront, bei der Landschaft und dem im Gedicht genannten Berg an die Schillerhöhe. Und es ist von einer geliebten Freundin darin die Rede, auch von Krankheit. Das soll mir Anlaß sein zur Allegorese auf und einer Liebeserklärung an die Institution, die ich neunzehn Jahre lang geleitet habe.

Sie ist eine besondere Schönheit in der Landschaft der Institutionen Deutschlands, an der ich hängen werde, soviel an Leben mir noch vergönnt ist. Wenn ich an den vorher erwähnten Minnesang anknüpfen darf, so möchte ich meine Liebe zu ihr eher Minne nennen, das ist die Form von Liebe, in der sich Leidenschaft und Distanz verbinden und steigern. Ich meine jetzt die Distanz vom Bodensee nach Marbach, die ja freilich auch nicht unüberbrückbar ist. Und noch etwas: Sie ist, diese Institution, eine aparte Schönheit. Mit einem leichten Anflug von latenter Schizophrenie behaftet, jener zwischen Archiv und Museum, der sie um so anziehender macht. Freilich muß der Direktor darauf achten, daß diese latente Schizophrenie nie zum Ausbruch kommt. Vielleicht auch manchmal etwas narzißtisch, wie das solche besonderen Schönheiten so an sich haben. Ich habe sie um ihrer Apartheit, aber auch um ihres sperrigen Namens Willen – viele schöne Frauen haben heute Doppelnamen – besonders geliebt. Deshalb, ich gestehe es, hatte ich einen gewissen Widerwillen, sie in ein Corporate Design zu hüllen und ihr ein Logo oder eine Wortmarke zu verpassen – einen Widerwillen analog meiner Abneigung vor Orden und Uniformen. Wenn es aber darum geht, ihr eine schöne, vielfältige, variantenreiche Garderobe zu schneidern, dann haben mich die Couturiers auf ihrer Seite. Ich wollte ein originelles Institut leiten, kein stromlinienförmiges.

Die Krankheit bezeichnet dann ihre leidenden Budgetverhältnisse, deren Heilung ich Ihnen, Herr Nevermann, und Ihnen, Herr Sieber, zum Schluß noch besonders ans Herz legen möchte. Und nun das Gedicht:

Urlaub

Gib Raum dem Reisefertigen, leichtes Zelt
Des Spätjahrs, goldne Masten, feuchte Ranken:
Er muß von hinnen, und wie soll er danken?
Solang in deinen Fällen Erde fällt,
Solang dein wilder Ohrberg nachts zur Welt
Hinblickt, wo Hamelns hundert Lichter wanken,
Solang der Freund bei den nicht allzu Kranken

Die Freundin fiebernd sucht, und bebend hält,
Solang sei Hauch von ihrem Mund und Blond
Verfärbt in deine Herbste, schöner Wald,
O Park und Haus, o Purpur von Pyrmont,
Solang im Adel jeder Birke schwanke
Das weiße Wunder, falte sich die Schlanke
Aus jedem Rauch, und lebe, die Gestalt!

ULRICH RAULFF

# ZUR LAGE

» … wir aber hielten uns im Schatten.«
G. Benn, Der Ptolemäer

Wer mit dem Rücken zum Archiv vom Archiv spricht, soll jede Hoffnung auf Originalität fahren lassen: »Archiv« ist ein anderer Name für Wiederholung. Indem ich mich anschicke, in Marbach zur Lage zu sprechen, wiederhole ich Sprechakte, die vor meiner Zeit vollzogen wurden. Vor mir liegt eine Denkschrift, vorgelegt von der Deutschen Schillergesellschaft im Jahr 1996. Sie trägt den Titel: *Zur Lage des Deutschen Literaturarchivs und des Schiller-Nationalmuseums Marbach am Neckar*. Ihre Autoren: der damalige Präsident der Schillergesellschaft und mein Vorgänger im Amt, beide heute unter uns. Soll ich wiederholen, was ihnen damals zu sagen richtig schien? Soll ich abweichen von dem, was damals gesagt wurde? Warum sollte ich das tun? Was sind acht Jahre, gemessen am Gedächtnis eines Archivs, das seine Wurzeln bis ins 18. Jahrhundert senkt? Welche Legitimität, den Versuch des Neuen zu wagen, stiftet das Vergangensein von bloßen acht Jahren?

Vor Neuentdeckung, so Hermann Heimpel, schützt Lektürekenntnis. Greifen wir zu der Denkschrift von 1996, lesen wir ihre ersten Zeilen. Sie lauten: »Vor zehn Jahren trat die Deutsche Schillergesellschaft mit einer *Denkschrift zur Lage des Deutschen Literaturarchivs und des Schiller-Nationalmuseums Marbach am Neckar* an die Öffentlichkeit.«[1] Mit ihrem ersten Satz verkündet die Denkschrift von 1996, daß sie zu einem Akt der Wiederholung ansetzt: Sie wird eine Denkschrift von 1986 wiederholen, die ihrerseits eine Denkschrift des Jahres *xy* wiederholt und so fort. In diesem Sinne verlängere ich heute die Kette der Wiederholungen um ein weiteres Glied. Indem ich in Marbach zur Lage spreche, trete ich in die Folge der Wiederholungen ein, die das Archiv begründen – und mit ihm die Chance der Differenz, die Chance des Neuen. Indem ich in die Folge der Wiederholungen eintrete, eröffnet mir das Archiv die Möglichkeit einer neuen Aussage.

Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um, wer sich in die schiefe Lage begibt, kommt zu Fall. Wer sich in die Lage begibt, zur Lage zu sprechen, der wird zu einem Teil von ihr. Wer einen öffentlichen Vortrag ankündigt unter dem Titel *Zur Lage*, der muß, so werden Sie denken, größenwahnsinnig sein oder gänzlich naiv, im schlimmsten Fall beides zugleich. Lassen Sie mich, bevor Sie sich unter diesen drei aparten Möglichkeiten für eine entscheiden, eine autobiographische Anekdote er-

[1] Denkschrift 1996 zur Lage des Deutschen Literaturarchivs und des Schiller-Nationalmuseums Marbach am Neckar, vorgelegt von der Deutschen Schillergesellschaft, Marbach a. N. 1996, S. 5.


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-029 | CC BY-NC-ND 4.0

zählen, die Ihnen meine Titelwahl teilweise erläutern soll. Ich muß dazu um fast zwei Jahrzehnte zurückgehen.

Es war der Monat August des Jahres 1985, ich hielt mich für einige Tage in Wien auf, ein Freund hatte mir seine Wohnung überlassen. Auf dem Tisch im Entrée lag, auch dem diskreten Gast unübersehbar, die Einladung zu einem Vortrag des Ex-Bundeskanzlers Bruno Kreisky. Der Titel des Vortrags lautete: *Zur Lage*. Ein Maximalanspruch in minimalistischer Formulierung. Ich war sprachlos. Seit jenem Tag begleitet mich der Wunsch, einmal im Leben einen Vortrag zu halten unter dem Titel *Zur Lage*. Am 8. Mai dieses Jahres haben Sie, verehrte Mitglieder des Ausschusses der Deutschen Schillergesellschaft, mich in die glückliche Lage versetzt, diese stille Obsession ins Werk zu setzen.

Weiß, was er tut, wer von der Lage spricht? Ich wage zu sagen: nein. Die Rede von der Lage gibt ein Höchstmaß an Sachlichkeit und Objektivität vor. Ein Zweifel an der Lagedarstellung ist nicht vorgesehen, Subjektivität ein Fremdwort. Ausgeschlossen bleibt die Selbstreflexion: Wer von der Lage spricht, blickt nach vorn, fixiert ein Feld, das chronologisch und topologisch vor ihm liegt. Die Umwendung des Blicks, die Reflexion auf sich ist unwahrscheinlich. Wer zum Beispiel zur Lage der Literatur in Deutschland spricht, führt eine meisterliche Rede; die Legitimität seines Meistertums zu erörtern, fällt ihm nicht ein. Wer definiert, was die Lage sei, leuchtet ein Problemfeld aus und tritt zurück in den Schatten. Auch dies ist ein Grund für die Beliebtheit des Redens von der Lage der Literatur, der Lage der Künste oder der Kritik in Deutschland, wie es Jahr für Jahr, turnusgemäß und mit demselben Pathos der Sachlichkeit und der ernsten Sorge vonstatten geht. »Meine Herren, die Lage war noch nie so ernst«: Das klassische Wort des Altbundeskanzlers Konrad Adenauer ist zum Refrain kulturindustrieller Krisenschau geworden.

Wer die Lage definiert, begrenzt ein Feld und schafft ein Außerhalb. Mit einem Schnitt trennt er die Welt der Dinge, über die zu reden notwendig und bedeutsam sei, von denen, die außer Betracht und sinnvoller Erörterung bleiben. Wer die Lage definiert und darin unwidersprochen bleibt, hat den Rahmen der Relevanzen bestimmt. Was danach zu sagen bleibt, ist taktischer und praktischer Art, die Hauptlinien sind gezogen. Insofern ist die Bestimmung dessen, was die Lage sei, in einem sehr elementaren Sinn ein Akt der Macht. In der Sachbezogenheit der Rede von der Lage verbirgt sich ein Wille zum rhetorischen Zugriff, zur Ordnung und zur intellektuellen Bewirtschaftung der Bestände: *Nehmen, teilen, weiden*.

Tatsächlich handelt es sich um einen Begriff von ausgeprägter Horizontalität. Wer von der Lage spricht, definiert ein Feld der visuellen und diskursiven Betrachtung, er (oder sie) steckt einen Horizont ab. Zugleich zeichnet sich die Lage auch more geometrico durch ihre eigentümliche Flachheit aus. Anders als der lateinische *Status quo* oder der angelsächsische *State of the art*, die einen *Stand* der Dinge bezeichnen und eine Vertikalität benennen, beschreibt die deutsche *Lage* ein Phänomen der Horizontalität. Ivan Nagel hat mit dieser Liegenschaft der Lage gespielt, als er seiner Erörterung von Danneckers Skulptur der Ariadne auf dem Panther den Untertitel gab: Zur Lage der Frau um 1800.[2]

[2] Ivan Nagel, Johann Heinrich Dannecker: Ariadne auf dem Panther. Zur Lage der Frau um 1800, Frankfurt/M. 1993.

Von solchen Ausnahmen abgesehen, führt, wer von der Lage spricht, eine Rede von ironiefreier Positivität. Die Bestimmung dessen, was die Lage sei, prätendiert vollkommene Äußerlichkeit: eine Rede ohne Ungesagtes und ohne Implikationen. Obleich sie von Einfaltungen sowenig frei ist wie jede andere Rede, will die Rede von der Lage nichts von Falten wissen. Ihre wichtigste Implikation ist die *Krise*. Wer von der Lage spricht, tut es vor dem Hintergrund einer Bedrohung oder Verknappung. Ob es der bevorstehende Zusammenbruch der Heeresgruppe Mitte ist oder die Finanzlage von Bund und Ländern im Spätherbst 2004, immer hinterfängt eine Krise die Beschreibung der Lage. Wer zur Lage spricht, der hört im Hintergrund (oder bringt zu Gehör) das Rollen der gegnerischen Artillerie oder das Ächzen im Finanzierungsgebälk der Gemeinschaftsaufgaben.

Wer von der Krise spricht, und auch wenn er dies auf implizite Weise tut, spricht von imminenter Veränderung. Nichts ist veränderlicher, nichts kurzlebiger als die Lage. Deshalb muß der Morgenlage eine Mittagslage und dieser wiederum eine Abendlage folgen. Anders als ihre natürliche Wortgestalt einer *räumlichen* Indizierung vermuten läßt, ist die Lage in ihrem modernen Gebrauch ein *Temporal*begriff: Auch wenn sie auf einer Karte, im Sandkasten oder im virtuellen Raum demonstriert wird, stellt die Lage einen Ausschnitt aus dem sich rasch verändernden Zeitstrom dar. Insofern gehört sie zu jenen dynamischen Konzepten, die für die Moderne charakteristisch sind. In diesen Konzepten versucht die Moderne, sich ihrer Gegenwart zu versichern, in ihnen entwickelt sie eine Haltung zur *Aktualität*.[3] Bis heute greift, wer zu einer »Ortsbestimmung der Gegenwart« ansetzt, wie von selbst zum Begriff der Lage.[4]

Unüberhörbar schwingt in der Lage ihre Herkunft aus der Sprache der militärischen und zivilen Kabinette nach, aus den *facons de parler* der Generalstäbe und der diplomatischen Korps. Die »kleine« oder »große Lage« im Oberkommando des Heeres, die »Mittagslage«, zu der sich das Kabinett der großen Bonner Koalition im Garten des Palais Schaumburg versammelt, die »letzte Ostlage«, die sich der Obergefreite Felix Hartlaub »vorm Zubettgehen noch kurz … Punkt für Punkt auf der Karte ansehen muß«[5] – in diesen Bezirken der äußeren Politik und ihrer Fortsetzung mit anderen Mitteln liegen die eigentlichen Quellen des Redens von der Lage und die Semantik eines schwachen Begriffs. Wenn man will, kann man die gesamte,

[3] In diesem Sinn begreift Michel Foucault die Kantsche Antwort auf die Frage »Was ist Aufklärung?« als den Versuch des philosophischen Denkens, eine Ortsbestimmung der Gegenwart vorzunehmen: Kennzeichen von dessen Modernität. Vgl. M. Foucault, »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann et al. (Hrsg.), Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung, Frankfurt/M., New York 1990, S. 35-54.

[4] Vgl. Christian Meier, »Fragen im Sinne einer Ortsbestimmung der Gegenwart«, Dresdner Reden 2005, hrsg. v. Staatsschauspiel Dresden, S. 20: »Wir müssen uns, scheint mir, öffentlich und in der Breite der Gesellschaft darum bemühen, uns über unsere Lage klar zu werden.« Vgl. auch ders., Das Verschwinden der Gegenwart. Über Geschichte und Politik, München, Wien 2001, S. 28: »Das Problem der Lage der Geschichte am vermeintlichen End of History stellt sich nach wie vor …«.

[5] Felix Hartlaub, »In den eigenen Umriss gebannt«, 2 Bde, Frankfurt/M. 2002, Bd. 1, S. 172. Vgl. auch auf der selben Seite: » … der Luftlage-Onkel ist heute ganz besonders jovial …«.

von hoher militärischer und bürokratischer Intelligenz getragene »Parallelaktion« in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* als eine gigantische Lagebesprechung *in progress* betrachten. Wobei zur Erkenntnis der Lage auch die Verfügung über Hilfsmittel der Improvisation gehört: »In gewissen Lagen«, weiß der General Stumm von Bordwehr, »hilft nur Alkohol«.[6]

»Erkenne die Lage!« So lautet der kategorische Imperativ eines distinguierten Herrn, ehemaliger Diplomat oder Künstler, der in Gottfried Benns *Berliner Novelle* von 1947, *Der Ptolemäer*, auftritt. »Falls Sie die Maximen meines Lebens hören wollen,« läßt der Autor diesen Herrn sagen, »so wären sie folgende: Erkenne die Lage. Zweitens: Rechne mit deinen Defekten, gehe von deinen Beständen aus, nicht von deinen Parolen. Drittens: Vollende nicht deine Persönlichkeit, sondern die einzelnen deiner Werke. Blase die Welt als Glas, als Hauch aus einem Pfeifenrohr …«. Und er schließt die Reihe seiner Empfehlungen mit: »Siebtens: Nochmals: erkenne die Lage.«[7]

Es ist der einzige Imperativ, zu dem sich der »Ptolemäer« Benn und seine Figuren in jenen Tagen noch aufschwingen, und natürlich schließt er mit einem diskreten Punkt. Keine Kraft mehr für ein Ausrufezeichen, kein Restwille zur Macht in der Interpunktion. »Eine starke panische Gewalt war in mir tätig, die unmittelbare Vereinigung mit der Dingwelt zu vollziehen, die Stigmata der Jahrhunderte versinken zu lassen … und die abendländischen Phänomene von Raum und Zeit in die Vergessenheit zu rücken.«[8] Der Imperativ des Ptolemäers beschreibt ein Ethos, das sich von der praktischen Vernunft der Aufklärung denkbar weit entfernt hat – eine Haltung des Fast-nichts-Tuns, »atmend diese Böen aus Nirwana«[9]. Es ist der Weg der ästhetischen Welt, der einzige, der Benn zufolge ohne Lüge ist: »Sich abfinden und gelegentlich auf Wasser sehen … Die Erfahrungen des Lebens und dann in gewissen Stunden dieses Erdteils letzter Traum.«[10]

*Erkenne die Lage*: Der Imperativ Gottfried Benns kehrt wieder in einem Eintrag von 1948 in Carl Schmitts *Glossarium* unter Sottisen zur Gegenwart und Selbstermahnungen zur Nüchternheit.[11] Er tönt durch die Schriften und Einlassungen einer Nachkriegsintelligenz, die gern so kalt gewesen wäre wie die der Neuen Sachlichkeit. Die das Vergessen wollte, Erledigung der Geschichte im allgemeinen wie im speziellen und vielleicht einen Vorschein neuer Diskursherrschaft. Die »Lage« war und ist ein Grundbegriff, ja in gewisser Weise ist sie *der* Grundbegriff eines konservativen Denkens, das sich im veränderten Koordinatennetz von totaler Niederlage und in der Westbindung wiederbegründeter Republik neu zu formulieren suchte. Bis heute darf man einen Autor, der in einem Text mehrfach, einen

[6] Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Kap. 100 (II, 97).

[7] Gottfried Benn, Der Ptolemäer. Berliner Novelle, in: Das Hauptwerk, 3. Bd., Wiesbaden u. München 1980, S. 198.

[8] Ebd., S. 206.

[9] Ebd., S. 220.

[10] Ebd., S. 222.

[11] Carl Schmitt, Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947-1951, Berlin 1991 (Eintrag vom 14.3.1949, S. 227).

Referenten, der in einem Vortrag wiederholt den Ausdruck »Lage« benutzt, mit beinahe untrüglicher Sicherheit als Vertreter konservativen Denkens ansprechen.

Ich sage: *beinahe* untrüglicher Sicherheit, denn das Erbe der Sachlichkeit, das der bennsche Imperativ angetreten hatte, dies Erbe haben auch andere Autoren für sich reklamiert. So Brecht in seinem *Lob der Dialektik*, das zum Widerstand der Beherrschten gegen die Herrschenden aufruft: »Wer niedergeschlagen wird, der erhebe sich! / Wer verloren ist, kämpfe! | Wer seine Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?« Mit den Zeilen dieses Gedichts forderte die Schauspielerin Steffi Spira vor 15 Jahren, am 4. November 1989, bei der großen Demonstration auf dem Alexanderplatz die Regierung der DDR auf, es ihr nachzutun, wenn sie jetzt den Vordergrund der Bühne verließe, um ganz buchstäblich *zurückzutreten*.

Was das Gedächtnis der Einzelnen nicht fixiert, das bewahrt das Archiv der Literatur. Die Überlieferung des Archivs besagt, daß wiederum fünfzehn Jahre früher, im September 1974, die brechtsche Zeile von der Erkenntnis der Lage ebenfalls Gegenstand eines politischen Zugriffs geworden war – freilich in einem anderen Kontext: »Wer seine Lage erkannt hat – wie soll der aufzuhalten sein? Das ist unser dritter Hungerstreik gegen Sonderbehandlung, gegen die Vernichtungshaft an Politischen Gefangenen in den Gefängnissen der Bundesrepublik und Westberlins …« – so lauteten die ersten Zeilen einer »Hungerstreikerklärung«, welche die einsitzenden Häftlinge der »Roten Armee Fraktion« am 13. September 1974 abgaben. Auch Stammheim ist ein Ort der deutschen Literatur.

Aber Brecht und seine revolutionären Schüler bleiben Ausnahmen von der Regel, welche besagt, daß die Aufforderung »Erkenne die Lage!« der kategorische Imperativ des konservativen Denkens ist. »Erkenne die Lage!« ist zum Grundsatz einer heroischen Sachlichkeit geworden, die sich den Zumutungen von Utopie und Moral verweigert. Der Aufforderung zu schonungslosem Realismus folgt so etwas wie ein Nachsatz, eine notwendige Fortsetzung in dem Imperativ: »Halte stand!« Erkenne die Lage, schonungslos und kalt, halte dich ans Gegebene, rechne mit den Beständen. Glaube an nichts, hoffe auf nichts, halte aus. In der Absage ans Wunschdenken und an die Sollensgebote der Linken, die immer noch im Licht der Großen Veränderung denken, affirmiert sich konservatives Denken als Beharren auf dem Sein oder nüchterner: auf den Beständen. Wenn das von Marx gegen Feuerbach formulierte Veränderungsgebot das eine, zentrale Inzitativ der Moderne ist, so hat in seinem Imperativ, die Lage zu erkennen und ihr denkerisch, sachlich treu zu bleiben, konservatives Denken sein Gegenprinzip formuliert.[12]

*Erkenne die Lage!* Bei Benn wie bei Schmitt klingt das wie der klassische Imperativ »Erkenne dich selbst!« – allerdings in jener dezidierten Subjekt-Abwendung und Sach-Zuwendung, wie sie bezeichnend ist für eine gewisse antimoderne Traditionslinie in der Moderne des 20. Jahrhunderts. Das Pathos, das den Aufruf zur Erkenntnis der Lage begleitet, ist freilich nicht geringer als beim Hauptgebot der älteren Philosophie. Es verweist auf den wohl spätesten Konnotationsgewinn, den der Lage-Begriff erst in der zweiten Jahrhunderthälfte einstreichen durfte oder mußte.

[12] Vgl. C. Schmitt, Glossarium, 15. 4. 1948, S. 150: »Erstens: Erkenne die Lage! Existenziell: das ist der Todesstoß für die Utopie.«

Nach 1945 hat das Beharren auf dem »harten« Rechnen mit den Beständen gegenüber der »weichen« Zukunfts- und Sollens-Metaphysik noch eine Bedeutungsnote hinzugewonnen, changierend zwischen Trotz, Demut und schlecht kaschiertem Selbstmitleid. Nach 1945 heißt »Erkenne die Lage!« immer und jederzeit auch: »Erkenne die Niederlage!«[13]

Ausgehend von dieser Einsicht hat der Politikwissenschaftler Hans-Joachim Arndt seit den sechziger Jahren eine Politologie als »politische Lageanalyse« begründen wollen, die das »Kernereignis« der totalen Niederlage zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machte. »Eine Wissenschaft von der Politik«, so Arndt, »muß … zu allererst die Wahrheit über die Grund-Lage in Erfahrung zu bringen suchen«, und dieses »Kern-Ereignis«, diese »Grund-Lage der Deutschen«, so formulierte Arndt, sei »eben die Besiegten von 1945 zu sein«.[14] Einfühlsam paraphrasierte Hermann Rudolph 1979 in einem Beitrag für die *F.A.Z.* den Arndtschen Vorwurf an die herrschende linksliberale Politologie, die angeblich jenes »Kern-Ereignis« übersah, als »eine Art Daseins-Verfehlung«[15].

Die Lage war zum Existential geworden, wer sie verkannte, verfehlte die entscheidende Einsicht: daß alles gegenwärtige Denken im Zeichen der Niederlage geschah. Die Lage war zur Niederlage, zur Lage von Besiegten geworden. Wie war eine solche Vokabeldämmerung möglich geworden? Wie konnte die »Lage«, ein schlichtes Wort ohne jede Einbindung in eine philosophische oder juristische Fachterminologie, in ein historisches oder politisches Herrschaftsvokabular – wie es etwa beim »Stand« vorliegt, der über historische Gesellschaftsmodelle und ein Adjektiv (»ständisch«) politisch qualifiziert ist – wie konnte eine solche hergelaufene Vokabel zum Zentralorgan der politischen Existenz werden? Staunend stehen wir vor der Karriere eines schwachen Begriffs. Ziehen wir, um ihre Stationen zu verfolgen, das Grimmsche Wörterbuch zu Rate.

*Lage*, so belehrt uns der Grimm, bezeichnet im Althochdeutschen zunächst den Akt des Legens oder der Legung – so wie er in einigen neuhochdeutschen Composita noch nachklingt, etwa in der »ablage« einer Rechnung oder der »vorlage« eines Beweisstücks. Sodann kommt Lage vor »in der bedeutung des gelegenseins im localen sinne«, und im Zusammenhang dieser Bedeutung stoßen wir auf eine interessante Zeitangabe: »es findet sich in den oberdeutschen wörterbüchern des 16. jahrh.

[13] Dieser Gebrauch erstreckt sich auch auf die Konsequenzen der deutschen Niederlage: Als »kleine Lage« bezeichnet Erich Kuby 1957 die Situation der Teilung in zwei relativ unselbständige deutsche Teilstaaten, als »große Lage« hingegen die den Deutschen vorenthaltene und den Großmächten verfügbare Souveränität, die in der Lage wäre, die Teilungsrealität der »kleinen Lage« zu überwinden; vgl. Kuby, Das ist des Deutschen Vaterland. 70 Millionen in zwei Wartesälen, Stuttgart 1957, Kap. »Die kleine und die große Lage«, S. 470-486.

[14] Hans-Joachim Arndt, Die Besiegten von 1945. Versuch einer Politologie für Deutsche samt Würdigung der Politikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin1978, S. 15. Vgl. auch Politische Lageanalyse. Festschrift für Hans-Joachim Arndt zum 70. Geburtstag am 15. Januar 1993, hrsg. v. Volker Beismann u. Markus Josef Klein, Bruchsal 1993.

[15] Hermann Rudolph, »Wie regiert wird. Zur Lage der Politikwissenschaft in Deutschland«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 97 vom 26. April 1979.

noch nicht verzeichnet und gewinnt erst im laufe des 17. jahrh. in der schriftsprache verbreitung. Es steht in eigentlichem sinne, zunächst in bezug auf örtliche gegenstände: *der weinberg hat eine gute lage, vinea ista ad meridiem sita est.*«[16] Den Frieden der Wein- und Obstgötter stört, wie so häufig, Mars. Daran erinnert Adelung: »Auf den Schiffen ist die Lage, franz. *Bordée*, eine Anzahl Kanonen, welche längst den beyden Seiten des Schiffes auf jedem Verdecke stehen. Ein Schiff hat zwey Lagen, wenn es auf zwey Verdecken Kanonen führet … In einem anderen Verstande werden oft auch alle auf der einen Seite des Schiffes befindliche Kanonen und die Abfeuerung derselben eine Lage genannt. Einem feindlichen Schiffe die ganze Lage geben … Eine Lage aushalten.«[17]

Schließlich hat auch die Lage, um mit Reinhart Koselleck zu sprechen, ihre »Sattelzeit« erlebt. Ähnlich wie die »Geschichte« erfährt sie erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Erhebung in den Adelsstand des Kollektivsingulars. Jetzt wird die Lage, so wieder Grimms Wörterbuch, »übertragen auf die umstände in denen man sich befindet, zustand einer person oder einer sache«, und als Beispiele bietet der Bearbeiter Moriz Heyne: »in dem schwermüthigen staunenden zustande, worein ihn diese lage setzte, blieb ihm nichts anders übrig, als mit sich selbst zu reden«; Heinse: »ich stecke in einer lage, die ich dir kaum mit worten andeuten kann«; Goethe: »wie soll er Charlotten in dieser lage lassen!« und Schiller: »wenn sich der noch so römisch gesinnte zuschauer den seelenzustand des Cato zu eigen machen.. soll, so musz ihm die äuszre sowohl als innre lage desselben in ihrem ganzen zusammenhang und umfang vor augen liegen«.

Mit Hilfe der Wörterbücher des 19. Jahrhunderts bemerken wir den Sprung der Lage vom Lokalanzeiger in den Kollektivsingular der synthetisierenden Vernunft. Jetzt erst werden Beschreibung eines persönlichen oder sozialen Zustandes oder Geschicks möglich wie: die Lage des Cato, die Lage der Frau um 1800, die Lage der arbeitenden Klassen in England usw. Darüber hinaus erteilt uns das Wörterbuch eine Lektion in der historischen Semantik der Arbeitsteilung: »Lage« bedeutet beim Bergmann die Schichtung des Gesteins, bei den Malern die auf einmal aufgetragene Farbschicht, bei den niederdeutschen Bienenzüchtern die Anzahl der Stöcke, die von einem Imker gewartet werden, bei den Webern die in einer Richtung laufenden Schuß- und Kettenfäden usw.[18] Und Wieland hat im *Oberon* dafür gesorgt, daß auch die erotische Verwandtschaft von *Lage* und *Lager* nicht gänzlich in Vergessen geriet: »ihr war ein theil der langen zeit verschwunden, | zum lager, wie es hier die noth der liebe deckt, | mit ungewohntem arm vom ufer ganze lagen | von meergras, schilf und moos der höhle auszutragen« (Oberon 7, 49).

[16] Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 6, L. M, bearb. v. Dr. Moriz Heyne, Leipzig 1885, Sp. 58-61.

[17] Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart von Johann Christoph Adelung, Tl. 2, F – L, Leipzig 1796, Sp. 1868f.

[18] Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 16), Sp. 60. Theodor Heinsius' *Vollständiges Wörterbuch der deutschen Sprache* (Bd. 3, L-R, Hannover 1835, S. 10) nennt neben der »Art und Weise wie ein Ding liegt« und der »Beschaffenheit des Ortes« als dritte Bedeutung »uneig., die Beschaffenheit der Umstände und ihr Verhältniß zu einander und zu andern«.

Aber wann und wie es sich zugetragen hat, daß die Lage den Sprung zur Autonomie eines Quasi-Begriffs geschafft hat, wann und wie sie aus ihrer dienenden Lage herausgegangen und aufgestiegen ist unter die politisch, militärisch und existentiell führenden Ausdrücke – das verraten uns die Adelung, die Grimm und ihre Kollegen nicht, und wir werden weiter suchen müssen in dem fruchtbaren Sumpfgebiet zwischen Friedrich Ratzel, Carl Schmitt, Ernst Jünger und Gottfried Benn, zwischen literarischer und militärischer Moderne, um herauszufinden, wo die Quellen des modernen Lage-Begriffs entsprungen sein mögen.

Mag sein, daß wir dabei über die Gräben des Ersten Weltkriegs nicht hinauskommen werden: Unter der Datumsmarke *Neujahr 1916* erschien aus der Feder des Historikers Dietrich Schäfer eine Denkschrift zur militärischen und politischen Situation des Reiches, die denselben Titel trägt, unter den ich meine heutigen Überlegungen gestellt habe.[19] Im Dezember desselben Jahres ging ein junger Jurist im Münchener Kriegsministerium der Frage nach, ob eine Druckschrift wie die Schäfersche, »die … sonst zu Bedenken keinen Anlaß gibt«, von der routinemäßigen Beschlagnahmung durch die Behörden ausgenommen werden könnte.[20]

Ebenso gut freilich kann es sein, daß wir die genaue Lage dieser Quelle niemals finden werden. Die Begriffsgeschichte der Lage befindet sich in der eigentümlichen Lage, *keinen Begriff* vor sich zu haben. Sie werden bemerkt haben, daß ich mehrfach davor ausgewichen bin, die Lage als Begriff zu bezeichnen und stattdessen von einem Proto-Begriff oder einem »schwachen Begriff« gesprochen habe. Tatsächlich suchen Sie diese Grundvokabel des konservativen Denkens in den einschlägigen Lexika, vom *Historischen Wörterbuch der Philosophie* bis zu den *Historischen Grundbegriffen*, vergebens. Es mag seiner elementaren Flachheit geschuldet sein, daß die Mitarbeiter jener Wörterbücher diesen »Grundbegriff« übersehen haben. Die Stärke wie die Schwäche des Proto-Begriffs liegt darin, die Schwelle der Begriffsbildung nie überschritten zu haben. Die »Lage« gehört zu jenen Wörtern der Alltagssprache, von denen sich durchaus ein philosophischer oder politischer Gebrauch machen läßt – man denke an Heideggers »Zeug« – bevor sie sich wieder unter lauter Alltagswörtern und -dingen niederlegen lassen wie der berühmte Hammer der »Zeuganalyse«: Der Zuhandenheit jenes Hammers entspricht die Gelegenheit unserer Lage.[21]

[19] Dietrich Schäfer, Zur Lage, Berlin 1916.

[20] Carl Schmitt, »An das K. Kriegsministerium München«, München 15. 12. 1916, Kriegsarchiv München, Stv. Gen.Kdo. I. AK 1877 Betreff: Beschlagnahme von Druckschriften.

[21] Tatsächlich findet sich auf Seiten der Phänomenologie, der Hermeneutik und der Existenzialphilosophie ein geschärftes Bewußtsein für die Seins- und Begegnungsweisen von Welt und (alltäglichem) Objekt und für die fluiden, schwachen und alltäglichen »Begriffe«, um jene zu bezeichnen; Beispiel die »Zeug«-Analyse Heideggers und Bollnows Phänomenologie der »Stimmung«. In seinen *Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik* von 1938 definiert Hans Lipps die »Situation« und kontrastiert sie mit den Begriffen der »Lage« und des »Schicksals«: »Situation reduziert sich … nicht auf die Lage, die als taktische Lage oder als die Lage eines Unternehmens sachlich geschildert und als gut oder schlecht im Stand der Dinge bewertet werden kann …. Meine Lage ist z.B. die als Kompagnieführer. […] Lagen sind klar, […] die Situation als ganze bleibt […] wesenhaft unergründlich.« H. Lipps, Werke II, 4. Aufl., Frankfurt/M. 1976, S. 24.

Wer sich in Lagen weiß, fragt nicht nach Ursprüngen. Die genuine Flachheit der Lage weist sie als modernen Horizont-Begriff aus. Wo die Linie verlief, die den Horizont am Beginn des 20. Jahrhunderts begrenzte, und welches das geistige Gesetz war, unter dem seine Generation antrat, hat Gottfried Benn in seinem »Lebensweg eines Intellektualisten« festgehalten: »…nach der imperialen Militärtranszendenz der Antike, dem religiösen Realismus des Mittelalters jetzt das Plausible, Flache, die Wissenschaft als die theoretische Interpretation der Welt – die Nietzschelage. Innerhalb dieser Lage begann meine Generation.«[22] Und innerhalb dieses Horizonts formulierte seine Generation schließlich ihren von allen Katastrophen und Niederlagen des Jahrhunderts gedeckten Imperativ: Erkenne die Lage! Für Benn freilich steckte in diesem Appell mehr als ein Selbstaufruf zu heiliger Nüchternheit und schonungslosem Realismus; in ihm steckte das Prinzip einer Ästhetik des Posthistoire.

So mag der Begriff der Lage als Exempel dafür stehen, daß man im Bereich der »schwachen Begriffe« auf einem schwankenden, aber fruchtbaren Boden steht, den sich die Literatur- und Begriffsgeschichte streitig machen, den sie aber auch gemeinsam bebauen können. Das sprachgeschichtliche Schicksal, das dem dynamischen Proto-Begriff der »Lage« im 20. Jahrhundert zuteil geworden ist, qualifiziert ihn dafür, als erstes Objekt ins neue Literaturmuseum der Moderne einzugehen: als Beispiel dafür, was einer Vokabel auf ihrem Weg durch die Moderne widerfahren kann. Und so wie der Apollontempel zu Delphi einst die berühmte Inschrift trug *gnothi seauton*, erkenne dich selbst, so sollten auf der Schwelle zum Marbacher Literaturmuseum der Moderne künftig die Worte stehen: *Erkenne die Lage!* Es wäre, so scheint mir, die einzig angemessene Antwort auf das klassische *Salve* von Weimar.

Für bibliographische und lexikographische Hinweise danke ich Jens Bisky, Ulrich von Bülow, Horst Claussen, Gerd Giesler, Valentin Groebner, Gerhard Hirschfeld, Ute Oelmann und Stephan Schlak.

[22] G. Benn, Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen, Wiesbaden 1950, S. 57.

ULRICH RAULFF

# JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

## 2004/2005

Den neuen Direktor auf der Schillerhöhe hat sein Amt in vielfacher Weise zum Erben gemacht. Er ist zum Erben zweier Baustellen geworden, an die sich große Hoffnungen und Erwartungen knüpfen. Er ist auch Erbe einiger großer Editionen geworden, die zu einem guten Ende geführt werden wollen, bevor sich die Marbacher Philologen in neue Editionsvorhaben stürzen. Er hat eine Reihe von Veranstaltungen geerbt, namentlich im Schillerjahr, die sein Vorgänger und seine Mitarbeiter geplant hatten, und die er zu seiner Sache machen konnte. Endlich ist er – als Geschäftsführer der Deutschen Schillergesellschaft – so etwas wie ein lachender Erbe des 19. Jahrhunderts geworden. Ein glücklicher Erbe insofern, als eine literarische Gesellschaft wie die Deutsche Schillergesellschaft ein hohes, in unserer Zeit selten gewordenes Gut darstellt, ein Gut, das man mit Fleiß bewahren soll. Das tut man am besten dadurch, daß man sich häufig über Gegenstände gemeinsamen Interesses miteinander austauscht, gemeinsam Ausstellungen anschaut oder literarische Veranstaltungen wahrnimmt. In diesem Sinn haben wir begonnen, die vierteljährlichen Aussendungen unseres neuen Programm-Plakats mit einem Brief an die Mitglieder zu begleiten – in der Hoffnung, es möchten diese den Briefverkehr nicht als eine Einbahnstraße betrachten und das Leben und die Geschicke der Deutschen Schillergesellschaft mehr denn je als ihre eigene Angelegenheit betrachten.

Gegenüber dem Vorjahr ist im Jahr 2004 die Mitgliederzahl der Deutschen Schillergesellschaft wieder leicht angestiegen – um insgesamt 25 Köpfe. Angesichts einer Gesamtzahl der Mitglieder von 3729 ist das nicht viel. Aber schon dieser geringe Anstieg – wohlgemerkt: in wirtschaftlich schwieriger Zeit! – berechtigt uns zu der Hoffnung, es könnte der beständige sachte Sinkflug der vergangenen Jahre ein Ende haben und einer Aufwärtsbewegung Platz machen – einem gegenläufigen Trend, dem wir gern entnehmen wollten, daß eine neue Zeit der Begeisterung für die Literatur und das literarische Leben vor uns liegt.

Womit können wir diese Begeisterung schüren, womit die Flamme des Enthusiasmus nähren? Eines der wichtigsten Mittel, das uns der Mut unserer Vorgänger und die Großzügigkeit der Regierenden in den Schoß gelegt haben, stellt zweifellos das Literaturmuseum der Moderne dar. Als Monument, als architektonisches Kunstwerk soll es am 6. November 2005, als mit Inhalt und Leben reich gefülltes Schatzhaus im Juni 2006 eröffnet werden. Das neue Museum soll uns helfen, der Schillerhöhe neue Besucher, dem Literaturarchiv neue Benutzer und der Literatur neue Leser zuzuführen. Aber dieses Geschenk stellt uns auch vor konzeptionelle Herausforderungen und vor Neuverteilungen der Gewichte auf der Schillerhöhe,


DOI https://doi.org/10.46500/89244986-030 | CC BY-NC-ND 4.0

von denen sich diejenigen, die vor Jahren eine kühne Vision entwickelten, vielleicht nicht träumen ließen. Unsere Ausstellungen werden sich der Zahl nach vermehren und dem Stil nach verändern müssen. Sie werden ein Publikum ansprechen und fesseln müssen, das nicht schon apriori für die Literatur gewonnen und kennerschaftlich engagiert ist. Wenn nicht alle Vorzeichen trügen, wird eben dies unserer Schiller-Jubiläumsausstellung *Götterpläne & Mäusegeschäfte* gelingen, auf die wir große Hoffnungen setzen.

Die Lage der beiden Museen, die in absehbarer Zeit nebeneinander stehen werden und miteinander spielen und harmonieren müssen, wird von einer merkwürdigen Ungleichzeitigkeit geprägt sein: Auf der einen Seite das Literaturmuseum der Moderne, ein Haus auf dem technischen und ästhetischen Stand von 2006 – und auf der anderen das Schiller-Nationalmuseum, ein Haus auf dem Stand von 1903 oder, weit schlimmer, im deplorablen Zustand eines Sanierungsfalls, dessen baulicher und technischer Zustand seine erfolgreiche Bespielung zunehmend erschwert. Die Tatsache, daß die für die Innensanierung des SNM vorgesehene Summe im Herbst 2004 aus dem Doppelhaushalt 2005/2006 des Landes herausgenommen wurde, versetzt uns in eine Lage, in der uns einstweilen nur findige Improvisation und das Geschick des raffinierten Ausstellungsmachers helfen werden. Selbstverständlich wird es unser Ziel bleiben, das Land zur Wiedereinstellung der benötigten Summe in den nächsten Haushalt zu bewegen. Unser Argument wird sein, daß ein im alten Glanz erstrahlendes Schiller-Nationalmuseum, ausgestattet mit einer neuen Dauerausstellung zum 18. und 19. Jahrhundert (in deren Zentrum selbstverständlich Friedrich Schiller stehen wird) der beste Beitrag sein kann, den wir im nächsten Schillerjahr – 2009 – anbieten können. Denn dann, im Jahr des 250. Geburtstags, wird die Welt nach Marbach schauen – und weniger nach Weimar, als es im Schillerjahr 2005 der Fall sein wird.

Der Ausblick in die Zukunft mag gerechtfertigt sein, führt er doch die Umbruchsituation vor Augen, in der die Institute der Deutschen Schillergesellschaft gegenwärtig stehen. Sie verlangt von uns ein hohes Maß an Erfindungsgabe. Noch unter der Leitung von Professor Ott hat »das Haus«, wie man gern zusammenfassend sagt, über ein gemeinsames Leitbild zu diskutieren begonnen. Gleichzeitig begann das Nachdenken über eine Erneuerung des äußeren Erscheinungsbildes der Marbacher Institute. Auch dies sind Prozesse, die der neue Direktor gewissermaßen geerbt hat, um sie zu einem guten Ende zu geleiten. Die mit dem Erscheinungsbild verbundenen gestalterischen Aufgaben wurden zum Gegenstand einer Ausschreibung; Ende September 2004 tagte eine kleine Jury und entschied sich unter mehreren eingereichten Konzeptionen für diejenige der Grafikkooperation Diethard Keppler und Stefan Schmid, die bereits die Marbacher Magazine seit der Nr. 101 sowie den Katalog der Mörike-Ausstellung gestaltet hatte. Zunehmend mehr Marbacher Publikationen und Werbemittel weisen seither ihre Handschrift auf.

Dazu gehört auch das Vorhaben der seit langem geplanten Stiftertafel. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft legten das Gestalterteam Keppler/Schmid und das Architekturbüro »element« in Basel Entwürfe für eine Stiftertafel im Vestibül der Bibliothek vor. Als Termin für die Fertigstellung ist Ende Oktober 2005 vorgesehen, so daß die Präsentation am 11. November stattfinden kann. An diesem

Tag nämlich soll der 50. Jahrestag der Gründung des Deutschen Literaturarchivs gefeiert werden. Aus allen Stiftern werden wir vermutlich eine Auswahl (nach dem Kriterium einer gewissen »Schwellensumme«) treffen müssen, weil sonst die Zahl der Namen unabsehbar groß würde.

So wie das Jahr 2005 ganz im Zeichen Schillers stehen wird, so trug das vergangene die Farben Mörikes. Die Jubiläumsausstellung *Mörike und die Künste*, von Ministerpräsident Erwin Teufel am 8. Mai 2004 eröffnet und durch die Landesstiftung Baden-Württemberg gefördert, zog insgesamt rund 9000 Besucher an. Ein Kranz von Veranstaltungen, Vorträgen, Lesungen und musikalischen Darbietungen rund um Eduard Mörike umgab sie. Das entscheidende und alles andere überragende Ereignis des Mörikejahrs war freilich die Erwerbung des Mörike-Nachlasses in Weimar durch das Deutsche Literaturarchiv Marbach. Sie wurde ermöglicht durch den persönlichen Einsatz des Ministerpräsidenten, finanziert aus Mitteln des Landes, aber auch zahlreicher privater Spender, darunter der Freundeskreis der Deutschen Schillergesellschaft. Ihnen allen, Mäzenen, Helfern und Freunden Mörikes, sei an dieser Stelle noch einmal ein herzlicher Dank gesagt.

Zu den Neuerungen, die das bevorstehende Schillerjahr mit sich bringt, ohne daß hier eine sachliche Verbindung bestände, gehört auch der Verlagswechsel des Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft. Nachdem eine interne Kalkulation ergeben hatte, daß eine Eigenproduktion des Jahrbuchs zu einer ganz erheblichen Kostensenkung führen wurde, faßte der Vorstand am 30. September 2004 den Beschluß, das Jahrbuch neu auszuschreiben. Dieser Beschluß wurde im Dezember 2004 in die Tat umgesetzt; von den zehn angeschriebenen Verlagen, darunter auch der bisherige Jahrbuch-Verleger Kröner, beteiligten sich neun. Das Kostenspektrum der Angebote reichte von knapp 20.000 Euro bis knapp 39.000 Euro (gegenüber zuvor jährlich 49.000 Euro). Das günstigste Angebot kam vom Göttinger Wallstein Verlag. Der Vorstand der Deutschen Schillergesellschaft sprach sich daraufhin für einen Wechsel zu Wallstein aus.

Am 7. Dezember 2004 fand auf unsere Anregung hin ein Wolfenbütteler Dreiertreffen der Direktoren von Wolfenbüttel, Weimar und Marbach statt. Die Kollegen Schmidt-Glintzer, Seemann und Raulff kamen überein, eine von ihren drei Häusern gemeinsam getragene Zeitschrift zu gründen; ihr (vorläufiger) Titel soll lauten: *Ideengeschichte. Zeitschrift für die Aktualität der Überlieferung*. Die Zeitschrift soll ein offenes Forum darstellen, das gleichwohl geeignet ist, die Bestände und Leistungen der großen Forschungsbibliotheken und Archive des »Goldenen Dreiecks« sichtbar zu machen. Ihre Redaktion, bestehend aus 10-20 jüngeren Forschern, soll sich gleichzeitig als Arbeitskreis für Ideengeschichte konstituieren. Während wir in Gesprächen mit Förderungseinrichtungen und privaten Mäzenen die Möglichkeit der Finanzierung zu klären versuchen, tun wir gleichzeitig die nächsten Schritte zur Realisierung. Auf der Grundlage eines sechsmonatigen Werkvertrags wird im Lauf des Sommers/Herbstes 2005 eine Nullnummer (plus Varianten) produziert, die zum Gegenstand der Erörterung einer Anschubtagung gegen Ende des Jahres werden soll. Zwei große Stiftungen haben die Bereitschaft erkennen lassen, eine solche Tagung zu finanzieren.

Dank der subtilen Regie von Jan Bürger kann sich Marbach auch für das zurückliegende Jahr eines zugleich feinen und attraktiven literarischen Programms rüh-

men. Zahlreiche Autoren besuchten die Schillerhöhe, um aus eigenen Werken zu lesen, Bücher und Bilder vorzustellen oder Mörikes zu gedenken. Besondere Beachtung fand – naturgemäß – der Abend mit Martin Walser am 3. März 2004, dem nur wenige Monate später – im November – die Erklärung folgte, daß der Autor sich nun definitiv für Marbach als dermaleinstiges Ziel seines Nachlasses entschieden habe. Unter den weiteren Veranstaltungen sei die sehr eindrucksvolle und bewegende Erinnerung an Peter Szondi hervorgehoben, die der Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Klaus Reichert, am 12. Dezember vortrug.

Regen Zuspruchs erfreut sich nach wie vor das Programm der Marbach-Stipendien, und wir danken den Mitgliedern unseres Wissenschaftlichen Unterausschusses für die Sorgfalt, mit der sie ihre Auswahl aus der stets zu großen Anzahl der Bewerber treffen. Unser Wunsch, den wir den großen Organisationen der Wissenschaftsförderung vortragen werden, geht freilich weiter: Er zielt darauf, das Stipendienprogramm so weit aufzustocken, daß wir gezielt kleinere Gruppen von (meist jüngeren) Forschern zu Themen einladen können, von deren Bearbeitung wiederum unsere Arbeit als literarische Archivare, Bibliothekare, Museologen und Kuratoren von Ausstellungen profitieren soll. Sehr gut aufgenommen wurde das »Mittwochsseminar«, das seit dem 1. Dezember vierzehntägig stattfindet, von Stipendiaten, forschenden Gästen und Mitarbeitern des Hauses bestritten und von Christoph König und dem Direktor gemeinsam geleitet wird. Die Sommerschule, die im kommenden Jahr wieder stattfinden wird, widmet sich dem Thema »Lyrik« und weist unter anderen Hans Magnus Enzensberger als Referenten auf.

Trotz angespannter Erwerbungsetats und in vielen Fällen dank generöser mäzenatischer Hilfe konnten die sammelnden Abteilungen des Hauses auch im zurückliegenden Jahr wieder eine Reihe bedeutender Erwerbungen tätigen. Der Nachlaß Eduard Mörikes wurde bereits erwähnt. Genannt seien weiterhin die Nachlässe des Philosophen Hans-Georg Gadamer und des Schriftstellers Winfried Georg Sebald, die Vorlässe Elisabeth Borchers und Gabriele Wohmann. Dank der Stiftung von Dr. Claudia Mertz-Rychner kam der Nachlaß Max Rychners nach Marbach. Der Großzügigkeit von Frau Monika Schoeller ist es zu verdanken, daß sich nun auch der zweite Teil des Verlagsarchivs des S. Fischer Verlags in Marbach befindet und mit Mitteln, die ebenfalls die Stifterin bereitgestellt hat, im Rahmen eines vierjährigen Projekts erschlossen werden kann. Das Verlagsarchiv des Reinhard Piper Verlags München, das sich bereits seit 1998 als Depositum im DLA befindet und hier erschlossen wird, wurde 2004 anlässlich des 100-jährigen Verlagsjubiläums dem DLA Marbach gestiftet. Unter den Einzelautographen seien – wiederum als pars pro toto – nur einzelne herausragende Stücke genannt: das späte Gedichtmanuskript (von 1842) *Der Sommer* von Friedrich Hölderlin (eine Stiftung von Dr. Erich Pillwein), ein Brief Schillers an Körner vom 17. März 1788 und die Briefe des Kunsthistorikers Kurt Bauch an Martin Heidegger.

Die Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs erweiterte mit der »Sammlung Brinkmann-Rygulla«, die mehr als 400 Zeitschriftenhefte, Anthologien und Monographien aus dem englisch-amerikanischen Bereich umfaßt, ihren modernen Quellenfundus. Über 800 Bände, die aus der Bibliothek von Hans-Georg Gadamer

ausgewählt wurden, werden geschlossen aufgestellt – ebenso wie die 400 Bände umfassende Arbeitsbibliothek von W. G. Sebald. Dank der Unterstützung von Dr. Michael Klett und der Uhland-Stiftung konnten die Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs kurz vor Jahresende ein 1916 entstandenes großes Pastellporträt Harry Graf Kesslers von Max Liebermann ersteigern. Ebenfalls auf einer Auktion wurde eine mehrfarbige Kreidezeichnung Oskar Kokoschkas erworben, die Ludwig Renn im Londoner Exil dastellt. Daneben konnte der Bestand an Porträtskulpturen, dessen Qualität im kommenden Winter in der von Sabine Fischer und Michael Davidis besorgten Ausstellung *Literarische Köpfe* sichtbar werden wird, weiter ausgebaut werden.

Alle Abteilungen des Hauses erfreuten sich wie in den Vorjahren starken Zuspruchs von Seiten einer internationalen Benutzerklientel und konnten den an sie gerichteten Erwartungen oft nur durch außerordentlich engagierten Einsatz der Mitarbeiter und unter Hilfe von ehrenamtlichen Mitarbeitern gerecht werden. Ihnen allen sei dafür herzlich gedankt. Zu den mannigfachen Lasten, die die Mitarbeiter des Hauses bereitwillig schulterten, gehörten nicht zuletzt auch die beiden großen Veranstaltungen zur Verabschiedung des scheidenden und des antretenden Direktors im Oktober und November 2004. Professor Ulrich Ott, der die Geschicke des Hauses fast zwei Jahrzehnte lang mit Umsicht und Fortune lenkte, und der dafür bei seiner Verabschiedung nicht nur mit hohem Lob, sondern auch mit dem Bundesverdienstkreuz Erster Klasse bedacht wurde, sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich bedankt. Die Fülle und der Rang des unter seinem Direktorat in Marbach Geleisteten sprechen für sich. Darum gebührt das letzte Wort, und wiederum eines des Dankes, dem geistvollen und eines Literaturarchivs würdigen Stil, in dem Ulrich Ott dieses zu leiten verstand.

## AUS DER ARBEIT DES SCHILLER-NATIONALMUSEUMS UND DES DEUTSCHEN LITERATURARCHIVS

### ALLGEMEINES

Die nachfolgenden Zahlen und Listen zum Jahr 2004 (Angaben zum Vorjahr sind in Klammern hinzugefügt) geben nur den *wichtigsten Teil* unserer Aufgaben wieder. Das gilt vor allem für das stets wachsende Gebiet der mündlichen und schriftlichen Auskünfte.

Die hier mitgeteilten Berichte wurden verfaßt von: Jutta Bendt (Bibliothek), Michael Davidis (Kunstsammlungen), Bernhard Fischer (Cotta-Archiv), Heike Gfrereis (Museumsabteilung), Roland S. Kamzelak (Direktionsabteilung), Rudi Kienzle (Museumspädagogische Arbeit mit Schulen), Christoph König (Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik), Jochen Meyer (Handschriftenabteilung), Thomas Scheuffelen (Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg), Friedbert Sommer (Verwaltung) und Christiane Dätsch (Presse- und Öffentlichkeitsarbeit).

*Mitarbeiterschaft:* Am 31. Dezember 2004 waren 166 Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv auf 95 Planstellen sowie 2 Planstellen aus den Landesmitteln für die Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg tätig; dazu kamen 17 befristete, projektgebundene Stellen (z.B. aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft für besondere Arbeitsvorhaben, aus Sondermitteln des Landes Baden-Württemberg für die Mörike-Ausgabe oder aus Stiftungsmitteln von privater Seite). In der Restaurierwerkstatt/Buchbinderei war ein Lehrling in Ausbildung, zahlreiche Praktikanten und etliche Studenten und Schüler mit zeitlich befristeten Arbeitsverträgen im Hause tätig.

*Benutzung:* 2004 haben sich in den Benutzungsbüchern 9569 Gäste eingetragen (2003: 10571). Gezählt sind dabei die täglichen Eintragungen, die jeder Benutzer vornimmt.

*Collegienhaus:* Im Collegienhaus summierten sich – mit Schwerpunkt auf den Zeiten der Semesterferien – die Aufenthalte von Erwachsenen auf 8012 Tage (2003: 8517), von Kindern auf 156 Tage (2003: 788). Damit wurde eine Auslastung von 64,81 % erreicht (2003: 72,80; wegen der Wochenenden und Feiertage kann nicht mehr als 80 % der theoretischen Kapazität ausgelastet werden). Der »Jour fixe im Collegienhaus«, bei dem Gäste ihre Forschungsergebnisse vorstellen, bewährte sich weiterhin, auch als Katalysator geselliger Begegnung.

*Deutsche Schillergesellschaft:* Am 31. Dezember 2004 gab es 3729 Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft (2003: 3704). 175 neue Mitglieder sind im Jahr 2004 hinzugekommen, 150 sind verstorben oder haben die Gesellschaft verlassen. Die Zahl der ausländischen Mitglieder bewegt sich bei etwa 12 %; ca. 70 % der Mitglieder haben im Rahmen ihrer Mitgliedschaft das Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft abonniert.

Der Jahresbeitrag betrug 2004 € 25.–, mit Jahrbuch € 50.– bzw. € 12,50.– und € 25,– für Mitglieder in Ausbildung. Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2004 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

## AUSSTELLUNGEN

Insgesamt wurden im Schiller-Nationalmuseum 19.668 Besucher gezählt (2003: 18.521). Die Wanderausstellungen des Museums wurden von über 4.000 weiteren Besucher gesehen.

Geführt wurden 386 angemeldete Gruppen (2003: 320), davon 169 durch die Schiller-Ausstellung (2003: 135), 103 durch die Mörike-Ausstellung und 44 durch das Deutsche Literaturarchiv. Darüber hinaus wurden 32 öffentliche und kostenlose Führungen angeboten, außerdem 13 Führungen speziell für Kinder.

Am *Tag der offenen Tür* wurden 1.759 Besucher im Archiv und Museum gezählt und 54 Gruppen geführt.

*Die Ständigen Ausstellungen:* Die ständigen Ausstellungen zu *Wieland – Schubart, Schiller, Hölderlin* und *Kerner – Uhland – Mörike* wurden im Laufe des

Jahres anlässlich der großen Wechselausstellungen zu Mörike (2004) und Schiller (2005) aufgelöst.

*Jahresausstellung:* Ausstellung zum Mörikejahr 2004 – 8. Mai bis 31. Oktober 2004: *Mörike und die Künste.* Ausstellung und Katalog Hans-Ulrich Simon unter Mitarbeit von Regina Cerfontaine. Mit einem Film von Albrecht Bergold.

*Kabinettausstellungen*: 7. Dezember 2003 bis 14. März 2004 *Isolde Kurz,* Ausstellung und *Marbacher Magazin* von Jutta Bendt. Chronik von Karin Schmidgall. – 12. Dezember 2004 bis 27. März 2005 *Peter Szondi und die Literatur*. Ausstellung und *Marbacher Magazin* von Christoph König, Magazin unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid.

*Wanderausstellungen:* Die Ausstellung *Hermann Hesse. Diesseits des ›Glasperlenspiels‹,* die im Schiller-Nationalmuseum 2002 von rund 10.000 Besuchern gesehen worden ist, wurde vom 12. Februar bis 4. April 2004 im Prinz-Max-Palais in Karlsruhe päsentiert. – Während des Hermann-Hesse-Kolloqiums *›Steppenwolf‹,* das vom 9.-10. Juli 2005 in Calw stattgefunden hat, wurde die Ausstellung *Hermann Hesse. Momentaufnahmen* gezeigt. – Die Filmakademie Baden-Württemberg hat in Kooperation mit dem Schiller-Nationalmuseum die Ausstellung *›Du mußt Caligari werden!‹ Siegfried Kracauer und der deutsche Stummfilm im Reich der Schatten* vom 1. April bis 13. April 2004 gezeigt. Dazu erschien das *Marbacher Magazin* 105. – Vom 29. April bis 17. Mai 2004 wurde in der Vertretung des Landes Baden-Württemberg beim Bund in Berlin die Ausstellung *Schiller in Berlin – Mai 1804* gezeigt. Dazu erschien das *Marbacher Magazin* 106.

*Die Vitrinenausstellungen im Literaurarchiv galten folgenden Autoren und Themen:* Johann Gottfried Herder zum 200. Geburtstag – Der Verleger Julius Zeitler. 100jähriges Verlagslubiläum – Richard Leising zum 70. Geburtstag – Piper-Verlag. 100jähriges Verlagsjubiläum – Erhart Kästner zum 100. Geburtstag – Hilde Domin zum 95. Geburtstag – Karl Kerényi (1897-1973) – Ludwig Greve zum 80. Geburtstag – Wilhelm Waiblinger zum 200. Geburtstag – Wolfgang Weyrauch zum 100. Geburtstag – Franz Pfemfert zum 125. Geburtstag – Friederike Mayröcker zum 80. Geburtstag.

*Leihgaben wurden für folgende Ausstellungen zur Verfügung gestellt:* Universität Würzburg: *Marie Luise Kaschnitz* – Deutschordensmuseum Bad Mergentheim: *Mörike-Kabinett* – Heimatgeschichtlicher Verein Langenbrettach: *Albrecht Goes* – Stadtbücherei Heidelberg: *10 Jahre Institut für Textkritik* – Stiftung Herbstliche Musiktage Bad Urach: *Eduard Mörike* – Stadt Böblingen: *Reinhold Nägele* – Geog-Kolbe-Museum, Berlin: *Totenmasken* – Circulo de Bellas Artes, Madrid: *Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange* – Universitäts- und Landesbibliothek Münster: *Europäische Werte Denken. Josef Pieper* – Badisches Landesmuseum Karlsruhe: *Entlarvt! Von Masken und Maskeraden* – Internationale Jugendbibliothek München: *Das Bergwerk der Bilder. Michael Ende zum 75. Geburtstag* – Stadt Bad Rappenau: *Eduard Mörike* – Vertretung des Landes Baden-Württemberg bei der EU, Brüssel: Dauerleihgabe – Phantastische Gesellschaft Garmisch-Partenkirchen: *Michael Ende* – Haus am Waldsee, Berlin: *Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart* – Stadtbücherei Heidelberg: *10 Jahre Institut für Textkritik* – Filmforum, Düsseldorf: *Rudolf Arnheim* – Staatliche Museen zu Berlin: *Der Paul Steegemann*

*Verlag* – J.A. Stargardt Autographenhandlung, Berlin: Ausstellung zum Berliner Bücherfest – Stiftung Moritzbug, Halle: *Alastair* – Museum Burg Posterstein: *Der Musenhof der Herzogin von Kurland* – Franz-Michael-Felder-Archiv, Bregenz: *Paula Ludwig* – Stadtarchiv Stuttgart – *Zum 90. Geburtstag von Thaddäus Troll.* – Centre nationale de litterature, Mersch: *Bilderbriefe, Illustrierte Grüße aus drei Jahrhunderten* – Franckesche Stiftungen zu Halle: *August Hermann Niemeyer: Weltenbürger aus der Provinz* – Fritz-Bauer-Institut, Frankfurt: *Der Auschwitz-Prozeß – 40 Jahre danach* – Stadt Ostfildern: *Eduard Mörike* – Museum für Literatur am Oberrhein, Karlsruhe: *Hermann Hesse* – Vonderau Museum Fulda: *Bonifatius* – Museum Wurzen: *Hermann Hesse und Joachim Ringelnatz* – Österreichisches Literaturarchiv, Wien: *Die Teile und das Ganze …* – Museum für Literatur am Oberrhein, Karlsruhe: *Bilder der Sehnsucht. Traugott Fuchs …* – Stadtmuseum Fürstenfeldbruck: *Fürstenfeldbruck – literarisch* – Stadtbücherei Ravensburg: *Mörike und die Frauen* – Staatsgalerie Stuttgart: *Gelassen stieg die Nacht ins Land …* – Kleist-Museum, Frankfurt: Günter Kunert – Stadt Fellbach: *Mörike und die Frauen.* – Gedok, Stuttgart: *Stuttgarter Hutzelmännlein* – Jüdisches Museum Wien: *Wien, Stadt der Juden? Die Welt der Tante Jolesch* – Hesse-Höri-Museum, Gaienhofen: *Der Verleger Curt Weller* – Museum Stadt Königsberg, Duisburg: *Immanuel Kant* – Städtische Museen, Konstanz: *Romantik-Ausstellung* – Stadt Fellbach: *Mörike und die Frauen* – Universität der Künste Berlin: *Justus Hermann Wetzel* – Literaturhaus München: *Joachim Kaiser, Kritiker.*

## VERÖFFENTLICHUNGEN

*Marbacher Kataloge:* 57, 2004: *Mörike und die Künste.* Von Hans-Ulrich Simon unter Mitarb. von Regina Cerfontaine. 2004. 460 Seiten, zahlreiche farbige Abb. 1 CD als Beilage.

*Marbacher Magazine:* 105, 2004: *Im Reich der Schatten. Siegfried Kracauers ›From Caligari to Hitler‹.* Von Ines Steiner und Christoph Brecht. 102 Seiten, zahlreiche Abb. – 106, 2004: *Schiller in Berlin oder Das rege Leben einer großen Stadt.* Von Michael Bienert. 88 Seiten, zahlreiche Abb. Mit einem Plan ›Berlin, 1804‹ als Beilage. – 107, 2004: *Antike in Sicht. Strandgut aus dem Deutschen Literaturarchiv.* Beiträge der Marbacher Mitarbeiter hrsg. v. Jochen Meyer. 112 Seiten, zahlreiche farbige Abb. (Das *Marbacher Magazin* 107 wurde im Dezember 2004 von der Stiftung Buchkunst im Rahmen des Wettberwerbs »Die schönsten deutschen Bücher 2004« prämiert). – 108, 2004: *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur.* Von Christoph König unter Mitarb. von Andreas Isenschmid. 120 Seiten, zahlreiche Abbildungen.

*Marbacher Bibliothek:* Bd. 7: Johannes Bobrowski, Michael Hamburger: *»Jedes Gedicht ist das letzte«. Briefwechsel.* Hrsg. und komm. von Jochen Meyer. Mit einem Essay von Ingo Schulze. 2004. 178 Seiten.

*Wissenschaftliche Veröffentlichungen: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft.* Hrsg. v. Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Ott. Redaktion: Albrecht Bergold. 48. Jg. Stuttgart: Kröner, 2004. 583 Seiten.

*Kritische Editionen: Jean Pauls Sämtliche Werke.* Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften begründet von Eduard Berend. Zweite Abteilung: Nachlaß. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar 1996ff. Bd. 8,II: *Gedanken. Apparat.* Hrsg. auf Veranlassung der Deutschen Schillergesellschaft Marbach am Neckar von Eduard Berend und Winfried Feifel. Marbach: DSG 2004. XIV, 237 Seiten. – Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe.* Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar hrsg. v. Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Bd. 7: *Briefe. 1914-1924*, bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 2004. 678 Seiten.

*Andere Schriftenreihen und Einzelveröffentlichungen:* Verzeichnisse. Berichte. Informationen. Bd. 31: Georg Günther: *Hesse-Vertonungen. Verzeichnis der Drucke und Handschriften.* 2004. 592 Seiten, 1 Abb., zahlreiche Notenbeispiele. (Bestandskataloge der Musikaliensammlung im Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv. Hrsg. v. Michael Davidis.). – Marbacher Schillerrede 2004: Christina Weiss: *Klassiker heute?!* 2004. 20 Seiten. – Marbacher Faksimile 45: Anna Luise Karsch: *An die Natur.* 2004. Faltbogen. – Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 50: Harry Graf Kessler: *Tagebuch.* Hrsg. v. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Bd. 50,2: 1892-1897. Hrsg. v. Günter Riederer und Jörg Schuster unter Mitarb. von Christoph Hilse. Begonnen von Angelika Lochmann. 2004. 778 Seiten. Bd. 50,3: 1897-1905. Hrsg. v. Carina Schäfer und Gabriele Biedermann unter Mitarb. von Elea Rüstig und Tina Schumacher. 2004. 1200 Seiten. – *Die Augsburger ›Allgemeine Zeitung‹ 1789-1866.* Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹). Im Auftrag des Deutschen Literaturarchivs hrsg. v. Bernhard Fischer. Mikrofiche-Edition. 3 Teile. T. 1: 1789-1832; Tl. 2: 1833-1849; Tl. 3: 1850-1866. Mit je einem Begleitband: Register der Beiträger/Mitteiler. München, New Providence [u.a.]: K. G. Saur, 2002-2005. – *Frühe Mörike Vertonungen. 1832-1856.* Vorgelegt von Klaus Aringer. Mit einem Beitrag zu den Texten von Daniel Graf. München: Strube, 2004. 188 Seiten. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Bd. 16.) – *Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben.* Hrsg. v. Axel Gellhaus und Norbert Oellers. Unter Mitarb. von Georg Kurscheidt und Ursula Naumann, mit einem Beitrag von Roswitha Klaiber. In Verb. mit der Deutschen Schillergesellschaft. Photographie und Gestaltung von Rudolf Straub. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004. 406 Seiten, 352 Abb. – *Marbacher Auslese.* Für Friedbert Sommer zum 20. Mai 2004. Christoph Martin Wielands Briefe an seinen Weinlieferanten Gebr. Ramann. Aus dem Bestand des Deutschen Literaturarchivs. 2004. 16 Seiten, Abb.

*Publikationen der Marbacher Arbeitsstellen:* Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten: Spuren. 65: Kai Kauffmann: *Fritz Alexander Kauffmann in Ebersbach/Fils.* 2004. 16 Seiten, zahlreiche Abb. – 66: Manfred Bosch: *Hans Leip am Bodensee.* 2004. 16 Seiten, zahlreiche Abb. – 67: Elisabeth Horn: *Mörikes Badekur in Röthenbach bei Nagold.* 2004. 16 Seiten, zahlreiche Abb. – 68: Michael Kapellen: *Bernward Vesper in Tübingen.* 2004. 16 Seiten, zahlreiche Abb. – In zweiter Auflage: 57: Volker Michels: *Hermann Hesses »Lulu« in*

*Kirchheim/Teck*. 2004. 3. Tsd. 16 Seiten, 12 Abb., 1 Beilage. – 60: Axel Gellhaus: *Paul Celan bei Martin Heidegger in Todtnauberg*. 2004. 4. Tsd. 16 Seiten, 10 Abb., 1 Beilage. – *Literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg. Ein Verzeichnis.* (Stand: Juni 2004.) 2004. 36 Seiten, 1 Abb. – Arbeitsstelle für die Erforschung der Germanistik: *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen*: H. 24/25 u. 25/26. Göttingen: Wallstein, 2004. 128 Seiten.

*Veröffentlichungen in Verbindung mit anderen Gesellschaften:* Akademie für gesprochenes Wort: 6: *Literarisches Portrait Brigitte Kronauer.* Mit zwei Erzählungen von Brigitte Kronauer und Beiträgen von Maike Bartl, Elisabeth Binder, Bettina Clausen, Eckhard Henscheid, Ina-Christina Kersten und Martin Mosebach. Mit einem Vorw. von Thomas Kopfermann. Hrsg. v. Bettina Clausen, Thomas Kopfermann und Uta Kutter. 2004. 180 Seiten, mehrere, z.T. farbige Abb. Mit einem Konstruktionsplan zu Teufelsbrück und einer CD: Brigitte Kronauer und Sprecher der Akademie für gesprochenes Wort lesen Brigitte Kornauer. – Lyrik Kabinett München: *Die Entdeckung Amerikas. Rudolf Borchardt und Edna St. Vincent Millay. Gedichte, Übertragungen, Essays*. Hrsg. v. Gerhard Schuster. Mit Beiträgen von Barbara Schaff und Friedhelm Kempp. 2004. 306 Seiten. Broschiert. € 28,–. (Lyrik Kabinett München. 4.) – Weimarer Schillerverein: *Das Schöne und das Erhabene.* Beiträge von Brigitta-Sophie von Wolff-Metternich und Michael Hofmann. Weimar, Marbach: Schillerverein Weimar / Deutsche Schillergesellschaft, 2004. 28 Seiten.

Von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Deutschen Schillergesellschaft wurde folgendes veröffentlicht:

Jutta Bendt: Handbuch deutschsprachiger Literaturzeitschriften [Rez.], in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 51, 2004, H. 5-6, S. 355-356.

Albrecht Bergold: »…mit der ganzen Wonne jener Ludwigsburger Sonne!«. Zum 200. Geburtstag Eduard Mörikes am 8. September 2004, in: Ludwigsburg 2004. Das Adressbuch der Stadt, Ludwigsburg 2004, S. 18-20. – Die Mahnerin. Prosa-Skizze über Eduard Mörikes Liebe zu Maria Meyer, in: Ludwigsburg 2004. Ein Lese-Bilder-Kalender-Buch. Begleitung durchs Jubiläumsjahr, Ludwigsburg 2004, S. 96-100. –

Ulrich von Bülow: *»Weltgesellige« Gebärden. Der Essay ›Dichtersprache und Sprache des Alltags‹ von Max Kommerell*, in: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen 25/26, 2004, S. 80-86. – *Ein neuer Text von Rilke über Rodin*, in : Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 48, 2004, S. 3-15. – *Das Gedicht ›Nike‹ von Gottfried Benn und seine bisher unbekannte Vorlage*, in: Antike in Sicht, Marbach a. N. 2004 (Marbacher Magazin 107), S. 72-75.

Jan Bürger: [Rez.] *»Ich stand in dir«* (zu: Paul Celan, Ilana Shmueli, *Briefwechsel*), in: Literaturen 4, 2004, S. 73f. – [Rez.] *Über den Dorfplatz* (zu: Gert Jonke, *Geometrischer Heimatroman*), in: Die Zeit vom 27. Mai 2004, Nr. 23. – [Rez.] *Auf den Hund gekommen* (zu: Martin Amis, *Yellow Dog*), in: Die Zeit. Literaturbeilage Nr. 42 vom 7. Oktober 2004. – *Wie Peter Huchel ›Das Grab des Odysseus‹ entwarf*, in: Jochen Meyer (Hrsg.), Antike in Sicht, Marbach 2004 (Marbacher Magazin 107), S. 56-59. – [Rez.] *Kleine Tierschau* (zu: Ernst Augustin, *Der Künzler am Werk* und *Raumlicht*), in: Literaturen 12, 2004, S. 72-74.

Christiane Dätsch: *Der Briefnachlaß von Ulrich Pretzel in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzkyin Hamburg,* in: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen 23/24, 2003, S. 57-49. – [zus. mit Mirko Nottscheid] *Der Nachlaß von Ulrich Pretzel in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky. Ein Bericht zu seinem derzeitigen Erschließungsstand unter besonderer Berücksichtigung des Briefnachlasses,* in: Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland 24, September 2004, H. 2/3, S. 231-248, – *Christian Morgensterns »Sehnsucht nach Hellas«,* in: Antike in Sicht, Marbach a. N. 2004 (Marbacher Magazin 107), S. 25-27.

Michael Davidis: *Freud und Leid mit Büchern und Menschen. Die Erinnerungen von Georg Witkowski,* in: Literaturblatt für Baden und Württemberg 6, 2004, S. 8f.

Heike Gfrereis: *›Double bind. Anmerkungen zu Benjamins Schreibweise‹,* in Detlev Schöttker (Hrsg.), Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste, Frankfurt/M. 2004, S. 186-193.

Dietmar Jaegle: [Hrsg.] *»Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit.« Mörike zum Vergnügen,* Stuttgart 2004. – [Hrsg. u. Nachw.] *Eduard Mörike: Horch, von fern ein leiser Harfenton. Gedichte*; München 2004. – *»Aristophanes«, »Ulrich von Liechtenstein«, »Simon Dach«,* in: Reclams Literaturkalender 2005, Stuttgart 2004. – *Erde und Himmel um Weinsberg. Schwarzweissfotografien von Frank W. Schilling.* Mit Texten von Dietmar Jaegle, Künzelsau 2004. – *»Unter den Bedingungen einer ausgehenden Bildung«. Kleine Anmerkung zur Edition von Hölderlins Großer Pindar-Übertragung.«,* in: Antike in Sicht, Marbach 2004 (Marbacher Magazin 107), S. 8-11.

Roland S. Kamzelak: *Wider ein Verfallsdatum von Editionsdaten. Propropositum,* in: Edition und Internet, hrsg. v. Jörg Meier u. Arne Ziegler, Berlin 2004, S. 67-78. – *Hofmannsthals »Über Vergänglichkeit«,* in: Antike in Sicht, Marbach 2004 (Marbacher Magazin 107), S. 64-67. – *E-Editionen. Zur neuen Praxis der Editionsphilologie. Ida und Richard Dehmel – Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898-1935,* Tübingen 2004, online unter http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2004/1251/ und http://www.kamzelak.de/hgk-rd/index.html.

Andreas Kozlik: Über die Sterblichkeit in Württemberg während des 18. Jahrhunderts. Gesamtüberblick und neue Beispiele aus den Pfarreien Backnang und Murrhardt, in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 159-192. – Glashütten und Glasproduktion im Kirchenkirnberger Raum, in: Kirchenkirnberg. Ein Pfarrdorf an der Grenze, hrsg. v. Eberhard Bohn u. Gerhard Fritz, Remshalden 2004, S. 96-99. – Klassische griechische Sagen im Zeitalter des Hörbuchs, in: Antike in Sicht, Marbach 2004 (Marbacher Magazin 107), S. 20-23. – [Rez.] Unter Putz und Pflasterstein. Bauforschung und Mittelalterarchäologie in Reutlingen. Zum Beispiel Pfäfflinshof 4, hrsg. v. Heimatmuseum Reutlingen, in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 254. – [Rez.] *Regionalgeschichte in Europa. Methoden und Erträge der Forschung zum 16. bis 19. Jahrhundert (Forschungen zur Regionalgeschichte Bd. 34),* hrsg. v. Stefan Brakensiek, Axel Flügel, in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 257-258. – [Rez.] *Martin Baier: Gesichter einer Stadt. Crailsheim vor und nach 1945,* in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 262-263. – [Rez.] *Blätter zur Stadtgeschichte,* H. 14, hrsg. v. Archiv der Stadt Bietigheim-Bissingen, in: Würt-

tembergisch Franken 88, 2004, S. 265-266. – [Rez.] *Renate Ludwig, Peter Marzolff: Der Heiligenberg bei Heidelberg (Führer zu archäologischen Denkmälern in Baden-Württemberg Bd. 20)*, in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 268-269. – [Rez.] *Hans König: Graf Gottfried von Pückler-Limpurg. 1871-1957. Ein Leben aus dem Glauben, Wohltäter für Stadt und Kirche*, in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 269. – [Rez.] *Maria Würfel: Erlebniswelt Archiv. Eine archivpädagogische Handreichung*, in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 272-273. – [Rez.] *Erhard Fischer: Bibliographie der Schorndorfer Geschichte. Das Schrifttum zur Orts-, Personen- und Familiengeschichte der Stadt und ihrer Teilorte von den Anfängen im sechzehnten Jahrhundert bis zum Jahre 2002*, in: Württembergisch Franken 88, 2004, S. 273. – [Rez.] *Burkhart Oertel: Ortssippenbuch der württembergischen Kreisstadt Backnang. Band 3. Für die Teilorte Heiningen, Maubach, Waldrems mit Horbach 1599-1920. (Deutsche Ortssippenbücher, Reihe A, Band 354, Württembergische Ortssippenbücher, Band 60)*, in: Backnanger Jahrbuch 12, 2004, S. 209-210. – [Rez.] *Gotischer Chor St. Michael im Backnanger Stadtturm*, hrsg. v. Stadt Backnang, Amt für Schule, Kultur und Sport, in: Backnanger Jahrbuch 12, 2004, S. 210.

Jochen Meyer: *Post von Scardanelli. Schatzbrief: Wie eine Hölderlin-Handschrift nach Marbach kam*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. April 2004, Nr. 92, S. 33. – *Zwanzig Jahre Kunstverein Lünen. Die Arbeit des »Forums Kunst« als Soziale Plastik*, in: 20 Jahre Forum Kunst Kunstverein Lünen 1984-2004, Red. Georg Almus, Lünen 2004, S. 10f. - *Der Raub der Proserpina. Alfred Döblin sieht Rembrandt*, in: Jochen Meyer (Hrsg.), Antike in Sicht. Strandgut aus dem Deutschen Literaturarchiv, Marbach a. N. 2004 (Marbacher Magazin 107), S. 32-35. – [Hrsg.:] *Postscriptum*, ebd., S. 108f. – *Johannes Bobrowski, Michael Hamburger: »Jedes Gedicht ist das letzte«*. Briefwechsel, mit e. Essay v. Ingo Schulze, Marbach a. N. 2004 (Marbacher Bibliothek 7), 177 S. (Kommentar S. 87-165).

Ulrich Raulff: *Der Souverän des Sichtbaren. Foucault und die Künste – eine Tour d'horizon*, in: Peter Gente (Hrsg.), Foucault und die Künste, Frankfurt/M. 2004, S. 9-22. – *Die Souveränität des Künstlers*, in: Bettina Gockel, Michael Hagner (Hrsg.), Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften, 1880-1930, Berlin 2004 (MPI für Wissenschaftsgeschichte Preprint 279). – *Geschichte und die Erziehung des Gefühls*, in: Ulrich Borsdorf u.a. (Hrsg.), Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004.

## VERANSTALTUNGEN UND VORTRÄGE

*Autorenlesungen und Vorträge:* Die Marbacher Autorenlesungen, Vorträge und Konzerte wurden im Berichtsjahr 2004 konzeptionell und organisatorisch von Jan Bürger betreut.

2004 fanden folgende Veranstaltungen statt: 28. Januar: Lesung von Ernst Augustin aus *Die Schule der Nackten*. – 4. Februar: Vorstellung des *Internationalen Germanistenlexikons 1800-1950* mit Christoph König und Hans-Harald Müller. –

7. Februar: *»Gelassen stieg die Nacht ans Land …«. Literatur der Romantik.* KunstNacht in der Staatsgalerie Stuttgart. Gezeigt wurden Autographen und Bücher aus den Marbacher Sammlungen. Hanns Zischler las Gedichte und Prosa von Justinius Kerner, Eduard Mörike, und Wilhelm Hauff. Patrick Bebelaar und Frank Kroll begleiteten die Lesung mit Improvisationen. – 8. Februar: *Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse.* Dargeboten von Studierenden der Musikhochschule Augsburg-Nürnberg unter Leitung von Jan Hammar. – 18. Februar: Lesung von Irene Kugler aus Werken von Isolde Kurz. – 3. März: Lesung von Martin Walser aus *Meßmers Reisen.* – 24. März: *Marbacher Dialoge 2*: Lesung von Gerlind Reinshagen mit Monica Bleibtreu und Sebastian Kowski aus *Die Frau und die Stadt.* – 22. April: *Noten aus dem Archiv. Mörike-Vertonungen zum Klingen gebracht* mit Anne-May Krüger, Christoph Sökler, Peter Bromig und Markus Hadulla (Künstlerische Leitung). In Zusammenarbeit mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 8. Mai: Ausstellungseröffnung: *Mörike und die Künste* mit Erwin Teufel und Klaus Theweleit. – 9. Mai: *Zwetsgenbaumholz – Mörikes groteske Improvisationen* Vortrag und Lesung mit Joachim Kalka und Reinhold Ohngemach. – 19. Mai: *Mörike! Er ist's.* Ein szenischer Abend mit Musik vom Theater Lindenhof. – 2. Juni: *Ein Traum von wunderbarem Leben*: Jazz-Uraufführung mit Patrick Bebelaar, Günter Lenz, Herbert Joos, Frank Kroll, Michael Rossi und Ulrich Süße. – 9. Juni: Lesung von Gabriele Wohmann aus *Der Mann im Schlafrock.* – 17. Juni und 1. Juli: *Gedichte von Eduard Mörike.* Eine Aufführung aller 57 Mörike-Vertonungen von Hugo Wolf mit Jae-Eun Lee, Risako Kurosawa, Gundula Schneider, Udo Reinemann, Yurika Waseda und Markus Hadulla (Künstlerische Leitung). In Zusammenarbeit mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 14. September, Literaturhaus Stuttgart: *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus.* Buchpremiere mit Ulrich Ott und Rüdiger Safranski. In Zusammenarbeit mit dem Literaturhaus Stuttgart. – 19. September: Bernhard Zellers 85. Geburtstag. Feierliche Matinee mit Norbert Miller. – 22. September: Vortrag von Werner Hofmann über Maler-Romane. – 30. September: *Eduard Mörike in unserer Zeit. Vertonungen aus dem 20. und 21. Jahrhundert.* Mitwirkende: Christoph Sökler, Mizuho Yoshii, Peter Bromig, Antoine Tamestit, Peter Tilling, Markus Hadulla (Künstlerische Leitung) sowie das Ullmann-Quartett. In Zusammenarbeit mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 4. Oktober: Lesung von Hilde Domin. – 8. Oktober: Verabschiedung Ulrich Ott. – 12. Oktober, Kultur- und Kongresszentrum Liederhalle Stuttgart: *Wilhelm Killmayers Mörike*: Vortrag, Lesung, Uraufführung. In Zusammenarbeit mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 27. Oktober: Vortrag von Volker Klotz: *Schwerelos, doch unleichtgewichtig – Mörikes »Lied vom Winde«.* – 9. November: Lesung von Christoph Hein aus *Landnahme.* – 13. November: Amtseinführung von Ulrich Raulff und Marbacher Schillerrede 2004 von Christina Weiß. Im Anschluß hielten Ulrich Raulff den Vortrag *Zur Lage* und Heinz Schlaffer den Vortrag *Poetische Wissenschaft.* Karl Kammerlander und Michael Volle interpretierten Mörike-Lieder von Hugo Wolf. – 17. November: Vortrag von Stephan Füssel über *Schillers Bedeutung in Literatur, Kunst und Musik. 1805-2005* anlässlich des Nachdrucks der illustrierten Prachtausgabe von Schillers Gedichten aus dem Jahre 1859. In Zusammenarbeit mit dem Taschen Verlag. – 8. Dezember:

*Marbacher Dialoge 3*: Klaus Pohl liest sein unveröffentlichtes Drama *Der Anatom*. In Zusammenarbeit mit der Filmakademie Baden-Württemberg Ludwigsburg. – 12. Dezember: Eröffnung der Ausstellung *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur* mit Christoph König und Klaus Reichert.

*Vorträge und Seminare von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses:*

Jutta Bendt: *Stand der germanistischen Bibliographie mit Ausblick auf die in Planung befindliche Virtuelle Fachbibliothek Germanistik*, Fortbildungsveranstaltung für Fachreferenten der Germanistik vom Verband Deutscher Bibliothekare am Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N. am 14. Oktober 2004.

Albrecht Bergold: *Die Mahnerin.* Lesung im Rahmen der Vorstellung des Lese-Biloder-Kalender-Buchs »Ludwigsburg 2004« im Kulturzentrum Ludwigsburg am 11. Januar 2004. – *Eduard Mörike zum Zweihundertsten. Eine biographische Erzählreise.* Vortrag im Gemeindehaus Buoch am 24. April 2004. – *Mörike im Archiv. Der Nachlaß im Literaturarchiv Marbach a. N.* Seminar der Volkshochschule Ludwigsburg in Marbach am 18. Juni 2004. – *Eduard Mörike zum Zweihundertsten. Eine biographische Erzählreise mit Abstecher in die Mystik.* Vortrag an der Evangelischen Akademie Bad Boll am 25. Juni 2004. – *Mörike-Museum in Cleversulzbach.* Vortrag in Cleversulzbach zur Eröffnung der Museumserweiterung am 3. Juli 2004. – *Eduard Mörike zum Zweihundertsten.* Vortrag in der Stadtbücherei Horb am 22. September 2004. – *Eduard Mörike zum Zweihundertsten. Eine biographische Reise mit längerem Verweilen im Hall des Jahres 1844.* Vortrag im Hällisch-Fränkischen Museum in Schwäbisch Hall am 6. Oktober 2004. – *Eduard Mörike zum Zweihundertsten. Eine biographische Reise, akzentuiert auf die Frauen in seinem Leben.* Vortrag im Stadtmuseum Nürtingen am 18. Oktober 2004. – *Mörike im Archiv. Der Nachlaß im Literaturarchiv Marbach a. N.* Seminar der Volkshochschule Ludwigsburg in Marbach am 17. Oktober 2004. – *Eduard Mörike zum Zweihundersten.* Vortrag zur Eröffnung des Mörike-Kabinetts im Deutschordensmuseum Bad Mergentheim am 23. November 2004.

Ulrich von Bülow: *»Im ›Pannwitz-Bunker‹«. Anmerkungen zum Nachlaß von Rudolf Pannwitz.* Vortrag auf der Tagung »Der geist ist der könig der elemente«. Giornata di studi sul pensiero di Rudolf Pannwitz (1881-1969) an der Universität Mailand am 6. Mai 2004. –

*Podiumsgespräch* (mit Uwe Kolbe, Karl Corino u.a.) über Franz Fühmann an der Universität Tübingen am 8. Juli 2004. – *»Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Erläutert an Beispielen im Deutschen Literaturarchiv Marbach.«* Wöchentliches Seminar für die Pädagogische Hochschule Ludwigsburg im WS 2003/2004. – *Erich Kästner. Einführung in Leben und Werk mit Beispielen aus seinem Nachlaß*. Wöchentliches Seminar für die Pädagogische Hochschule Ludwigsburg im WS 2004/2005.

Jan Bürger: *J. B. im Gespräch mit Ulrich Greiner über Bürgers Jahnn-Monographie »Der gestrandete Wal«*. Veranstaltung im Literaturhaus Hamburg am 24. Februar 2004. – *J. B. mit Joachim Sartorius, Thedel v. Wallmoden u. a. über Gottfried Benn*. Podiumsdiskussion bei den »Lyriktagen« auf Schloss Elmau am 25. Februar 2004. – *Überfahrt ins Uferlose. Zum Gelingen und Scheitern bei Hans Henny Jahnn.* Vortrag auf dem Symposion »Musik Literatur« der Musikhochschule Stuttgart am 30. April 2004.

Michael Davidis: *Zur Eröffnung der Ausstellung »Das letzte Bildnis – Totenmasken aus drei Jahrhunderten«.* Rede im Georg-Kolbe-Museum Berlin am 14. November 2004.

Heike Gfrereis: [zus. mit Roland S. Kamzelak] *Literaturausstellungen als Literaturvermittler.* Seminar an der Universität Stuttgart im WS 2003/2004. – [zus. mit Roland S. Kamzelak] *Wie lässt sich Literatur ausstellen?* Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im WS 2003/2004. – [zus. mit Frank Druffner und Martin Schalhorn] *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Friedrich Schiller 1759-1805.* Seminar an der Universität Stuttgart im WS 2004/2005.

Dietmar Jaegle: *»Justinus Kerner – ein schwäbischer Dichter im eigenen Schatten.«* Vortrag vor dem Rotary Club Heilbronn am 24. August 2004. – *Einführung zur Ausstellung »Sabine Seliger – Licht und Materie«* in der Gallerie Holderbusch Stuttgart am 11. November 2004.

Roland S. Kamzelak: *Lauschgift. Neue Medien – neue Gattungen – neue Unterrichtsformen.* Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im WS 2004/2005. – *Zur Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler,* Vortrag bei der Arbeitstagung der Arbeitsgemeinschaft der Jean-Paul-Editoren in Würzburg am 16. Oktober 2004. – *Zur Nachhaltigkeit elektronischer Texte,* Vortrag auf der Fortbildungsveranstaltung des VDB für Fachreferent/inn/en der Germanistik in Marbach a. N. am 13. Oktober 2004. – *Die Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler,* Vortrag in der Villa Esche in Chemnitz am 4. Oktober 2004. – *Medienkompetenz im Fach Deutsch.* Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im SS 2004. – [zus. mit Anja Steinhauer] *Zehn Jahre Massenentsäuerung für das Deutsche Literaturarchiv – eine Bilanz.* Vortrag auf der Fortbildungsveranstaltung »Restaurierungs- und Konservierungsprojekte strukturieren« des Landesrestaurierungsprogramms im Institut für Erhaltung von Archiv- und Bibliotheksgut in Ludwigsburg am 13. Juli 2004. – [zus. mit Fotis Jannidis] *TEI für Editoren,* Workshop auf der internationalen Tagung der Arbeitsgemeinschaft Germanistischer Edition in Innsbruck am 26. Februar 2004.

Heinz Werner Kramski: *MALVINE and LEAF – European Search Engines for Autographs and Authority Records.* Vortrag in der Session *A Demonstration of New Electronic Systems for Access to Collections of Autographs* auf dem 15. Internationalen Archivkongress in Wien am 25. August 2004. – *Kallías – Katalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach (Catalogue of the German Literature Archives Marbach).* Vortrag in der Session *A Demonstration of New Electronic Systems for Access to Collections of Autographs* auf dem 15. Internationalen Archivkongress in Wien am 25. August 2004. – *LEAF – New Ways of Sharing and Using Authority Information.* Vortrag in der Session *Implementing ISAAR(CPF): LEAF, the NRA and EAC* auf dem 15. Internationalen Archivkongress in Wien am 25. August 2004.

Katja Leuchtenberger: *»Lesen Sie doch meine Bücher«. Herausforderungen und Zumutungen bei der Lektüre der frühen Romane Uwe Johnsons.* Vortrag auf der Tagung »Mutmaßungen über Uwe Johnson. Heimat als geistige Landschaft« in der Evangelischen Akademie Baden, Bad Herrenalb, am 6. März 2004. – *Spiel. Zwang. Flucht. Rolleninszenierungen in Johnsons Briefen.* Vortrag auf der Tagung »So

noch nicht gezeigt. Uwe Johnson zum Gedenken« an der University of London am 15. September 2004.

Jochen Meyer: *Zur Verabschiedung von Ulrich Ott,* Rede in der Stadthalle Marbach am 8. Oktober 2004. – *Nachruf auf Eleonore von la Chevallerie * 30.8.1926 † 14.11.2004,* Schloß Ehningen am 20. November 2004.

Ulrich Raulff: *Das Nachleben Stefan Georges im Diskurs der Bildungsreform.* Vortrag auf dem Symposium »Wissenschaftler im George-Kreis« in Bingen vom 13.-15. Februar 2004. – *Staatskünstler und Künstlerstaat.* Vortrag am Einstein Forum in Potsdam am 24. Februar 2004. – *Vom Künstlerstaat.* Kolloquium am Wissenschaftskolleg zu Berlin am 18. März 2004 (Organisation, allg. Einleitung und Referat zum Thema). – *Geschichtswissenschaft und Biografie.* Koreferat beim Kolloquium des Deutschen Historischen Instituts in Washington am 27. März 2004. – *Die Sprachen der Wissenschaft.* Koreferat und Diskussion am Wissenschaftszentrum Berlin am 27. Mai 2004. – *Die Souveränität des Künstlers.* Vortrag am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bochum am 15. Juni 2004. – *Der Erscheinende.*Vortrag im Rahmen des Kolloquiums »Der Auftritt« an der Akademie Schloss Solitude Stuttgart am 18. Juni 2004. – *Der Patient der Weltgeschichte.*Vortrag im Rahmen einer Tagung zu Aby Warburg und Ernst Cassirer an der Universität Hamburg am 1. Oktober 2004. – *Eine gewisse Idee von der Freundschaft.* Für Bernd Schwibs anläßlich der Verleihung des Merton-Preises in Frankfurt/M. am 2. Dezember 2004. - *Friedrich Schiller 2005 - Gedanken zur Freiheit. Ein Gespräch zur Renaissance und Aktualität eines Klassikers,* mit Jutta Limbach u. Rüdiger Safranski im Goethe-Institut München am 13. Dezember 2004.

Thomas Scheuffelen: *Literatur am Bodensee: Die Höri als Künstler-Kolonie.* Hauptseminar im Sommersemester 2004 an der Technischen Universität Darmstadt. – *Mörikes Gedichte und Mörikes Orte.* Hauptseminar an der Technischen Universität Darmstadt im WS 2004/2005. – *Nach 10 Jahren.* Vortrag zum Jubiläum des Literarischen Museums im Max-Eyth-Haus und zum Spurenabend mit Volker Michels in Kirchheim unter Teck am 20. März 2004. – *Curt Weller, der Entdecker Erich Kästners.* Einführung zum Spurenabend mit Manfred Bosch im Hermann-Hesse-Höri-Museum in Gaienhofen am 26. März 2004. – *Literaturlandschaft Höri.* Vortrag in Gaienhofen zur Eröffnung des neu konzipierten Museumsbereichs im Hermann-Hesse-Höri-Museum am 25. Juni 2004. – *80 Jahre Literarische Gesellschaft/Scheffelbund.* Grußwort im Prinz-Max-Palais in Karlsruhe am 13. September 2004. – *Nach 23 Jahren.* Vortrag in der Kirche von Ochsenwang zur Eröffnung der neuen Ausstellung »Maler Nolten« im Mörikehaus am 18. September 2004. – *Hermann Hesses »Lulu« in Kirchheim/Teck.* Einführung zum Spurenabend mit Volker Michels in der Stadtbücherei Heilbronn am 24. September 2004. – *Fritz Alexander Kauffmann in Ebersbach.* Vortrag zum Spurenabend mit Kai Kauffmann im Museum »Alte Post« in Ebersbach/Fils am 19. November 2004. – *Mörike in Mergentheim.* Vortrag zur Eröffnung des Mörike-Kabinetts im Deutschordensmuseum Bad Mergentheim am 23. November 2004. – *Bernward Vesper, Die Reise.* Einführung zum Spuren-Abend mit Michael Kapellen in der Buchhandlung Gastl in Tübingen am 24. November 2004. – *Mörike in Nagold.* Einführung zum Spuren-Abend mit Elisabeth Horn im Nagolder »Kubus« am 10. Dezember 2004.

# NEUERWERBUNGEN

## *Handschriftenabteilung*

### *Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen*

*Jean Améry*: Nachtrag zum Nachlaß. Briefwechsel von Maria Améry mit Bernard Millet; Briefe an Maria Améry von Ilse Pollak, Franz Tumler u.a.; Briefe von Jean Améry an Rudolf Hartung u.a.

*Dieter Bassermann*: Nachtrag zum Nachlaß. Abschriften von Gedichten und Briefen Rainer Maria Rilkes von Dieter Bassermann und Barbara von Thadden; Notizen, Arbeiten und Materialien von Dieter Bassermann zu Rainer Maria Rilke u.a.

*Elisabeth Borchers*: Erster Teil des Vorlasses. Briefe u.a. von Herbert Achternbusch, Ingeborg Bachmann, Jurek Becker, Heinrich Böll, Hilde Domin, Tankred Dorst, Kasimir Edschmid, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried, Max Frisch, Robert Gernhardt, Peter Härtling, Peter Handke, Günter Herburger, Stephan Hermlin, Wolfgang Hildesheimer, Peter Huchel, Ernst Jandl, Wolfgang Kasack, Wolfgang Koeppen, Lew Kopelev, Karl Krolow, Hans Mayer, Friederike Mayröcker, Adolf Muschg, Helga M. Novak, Fritz J. Raddatz, Marcel Reich-Ranicki, Anna Seghers, Dolf Sternberger, Siegfried Unseld, Martin Walser, Gabriele Wohmann, Christa Wolf, Wolf Wondratschek, u.a.

*Reinhard Buchwald*: Nachtrag zum Nachlaß. Verlagskorrespondenzen, -verträge und -abrechnungen; Orden, Preisverleihungs-Urkunden u.a.

*Peter O. Chotjewitz*: Nachtrag zum Vorlaß. Verlagskorrespondenzen u.a.; Übersetzung von und Nachwort zu Luciano Canfora *Die Liste des Andokides*; Rezeptionsdokumente u.a.

*Hermann Claudius*: Nachtrag zum Nachlaß (Depositum). Gedichtsammlungen *Und Gott lächelt. Zwie-Gedichte*, *Unkruut* u.a.; Tagebücher; Briefe an Gisela Claudius u.a.; Briefe von Hans Grimm, Theodor Heuss, James Krüss, Agnes Miegel, Wilhelm von Scholz, Rudolf Alexander Schröder, Heinrich Wolfgang Seidel u.a.

*Mechthild Curtius*: Nachtrag zur Sammlung. Romantyposkripte *Bernstein, Neiße und Pleiße* u.a.; Abhandlung *Erotische Utopien bei Thomas Mann*; Erinnerungen an Elias Canetti; Briefe an und von Nino Erné, Peter Härtling, Wulf Kirsten, Hermann Lenz, Martin Walser, Christa Wolf u.a.

*Eugen Diederichs(-Verlag)*: Nachtrag zum Familien- und Verlagsarchiv. – Briefwechsel von Eugen Diederichs mit Versch.; Briefe von Agnes Miegel an Niels und Peter Diederichs sowie Lulu von Strauß und Torney. – Briefe an den Diederichs-Verlag u.a. von Bruno Brehm, Gertrud Fussenegger, Hans Grimm, Emanuel Hirsch, Ernst Jünger, Karl Kerényi, Anton Kippenberg, Ina Seidel, Carl Spitteler, Franz Tumler, Friedrich Franz von Unruh u.a.

*S. Fischer-Verlag*: 2. Teil des Verlagsarchivs. Verlags- und Lektoratskorrespondenzen von Gottfried und Brigitte Bermann Fischer, J. Hellmut Freund, Heinz Gollhardt, Rudolf Hirsch, Stefani Hunzinger, Janko Musulin, Gerda Niedieck u.a. mit Autorenbriefen von Theodor W. Adorno, Ilse Aichinger, Hannah Arendt, Inge-

borg Bachmann, Thomas Bernhard, Otto F. Best, Ernst Bloch, Max Brod, Martin Buber, Pearl S. Buck, Paul Celan, Norbert Elias, Hans Magnus Enzensberger, Hans-Georg Gadamer, Albrecht Goes, Peter Härtling, Käte Hamburger, Rolf Hochhuth, Max Horkheimer, Hermann Kasack, Karl Kerényi, Annette Kolb, Siegfried Lenz, Erika sowie Golo und Katja Mann, Wolf von Niebelschütz, Karl Otten, Rudolf Pannwitz, Max Picard, Klaus Piper, Marcel Reich-Ranicki, Luise Rinser, Max Rychner, Nelly Sachs, Wolfdietrich Schnurre, Rudolf Alexander Schröder, Peter Szondi, John Updike, Thornton Wilder, Carl Zuckmayer u.a.

*Hans Jürgen Fröhlich*: Nachlaß. Gedichte; Hörspiele; Abhandlungen über Franz Schubert; Rezensionen und Literaturkritiken für die FAZ und für den Rundfunk, Radio-Essays u.a.; Briefe an und von Wystan H. Auden, Hans Bender, Horst Bienek, Heinrich Böll, Peter O. Chotjewitz, Hilde Domin, Ingeborg Drewitz, Kasimir Edschmid, Hans Magnus Enzensberger, Martin Gregor-Dellin, Geno Hartlaub, Peter Härtling, Helmut Heißenbüttel, Kurt Hiller, Hans Henny Jahnn, Walter Kempowski, Hermann Kesten, Sarah Kirsch, Ernst Kreuder, Hermann Lenz, Herbert Lewandowski, Peter de Mendelssohn, Helga M. Novak, Hanns-Josef Ortheil, Fritz J. Raddatz, Marcel Reich-Ranicki, Arno Schmidt, Friedrich Sieburg, Siegfried Unseld, Klaus Wagenbach, Hans Wollschläger u.a.

*Max Fürst*: Nachlaß. Prosa *Entscheidung für Palästina*, *Gefilte Fisch*, *Mein Judentum*, *Talisman Scheherezade* u.a.; Briefe an Rose Ausländer, Heinrich Böll, Hilde Claassen, HAP Grieshaber, Ruth Jacobson, Fred Oppenheimer u.a.; Briefe von Jean Améry, Rose Ausländer, Heinrich Böll, Hilde Claassen, Ludwig Greve u.a.; Briefe von Margot Fürst an Ludwig Greve, Eugen Kogon u.a.; Briefe an Margot Fürst von Jean Améry, Ingeborg Drewitz, u.a.; Briefe von Ludwig Greve an Gottfried Benn, Jean Cocteau u.a.

*Hans-Georg Gadamer*: Nachlaß. Abhandlungen, Vorträge; Notizen; Vorlesungsmitschriften; Akten zu verschiedenen Gremien, Akademien und Tagungen; Briefe von Theodor W. Adorno, Rudolf A. Agricola, Beda Allemann, Johannes R. Becher, Elias Canetti, Ernst Robert Curtius, Paul Friedländer, Adolf Grimme, Romano Guardini, Jürgen Habermas, Arthur Henkel, Uvo Hölscher, Karl Jaspers, Max Kommerell, Werner Krauss, Wolfgang Schadewaldt, Peter Szondi, Carl Friedrich Weizsäcker u.a.

*Willi Habermann*: Nachlaß. Gedichte; Theaterstücke; Übersetzungen *Psalmen auf Schwäbisch*, Teile der Bibel in Schwäbisch; Briefe an Inge Aicher-Scholl, Gerd Gaiser, Albrecht Goes u.a.; Briefe von Otl Aicher, Inge Aicher-Scholl, Walter Dirks, Margot Fürst, Gerd Gaiser, Albrecht Goes, Margarete Hannsmann, Luise Rinser, Thaddäus Troll u.a.

*Margarete Hannsmann*: Nachtrag zum Vorlaß. Gedichte; Briefe an Johannes Poethen u.a.; Briefe von Wolfgang Duschek, Siegfried Höllrigl u.a.

*Ludwig Harig*: Erster Teil des Vorlasses. Prosa *Pelés Knie. Sechs Verführungen*, *Der Uhrwerker von Glarus*; Novelle *Die Hortensien der Frau von Roselius*; Romane *Ordnung ist das ganze Leben*, *Weh dem, der aus der Reihe tanzt*, *Wer mit den Wölfen heult, wird Wolf* u.a.

*Martin Heidegger*: Nachtrag zum Nachlaß. Seminare in Todtnauberg, Vorträge, Vorlesungen u.a.; Abschriften einiger Manuskripte Martin Heideggers von Fritz

Heidegger; Gespräch mit Theophil Spoerri, Zürich 1951; Briefe; Notizen von Martin Heidegger und Materialien zu den Spiegelgesprächen von 1966 und 1976 mit Briefen von Rudolf Augstein u.a. – Nachtrag zur Sammlung. Typoskripte *Die Begründung des neuzeitlichen Weltbildes durch die Metaphysik, Hauptbedingungen der ersten Systembildung in der Neuzeit, Hölderlin. ›Andenken‹ und ›Mnemosyne‹* u.a.; Vorlesungsmitschriften; Briefe an Kurt Bauch, Marielene Putscher u.a.; Briefentwürfe von Bauch an Heidegger; Material zur Heidegger-Büste u.a.

*Ernst Heimeran*: Nachtrag zur Sammlung. Briefe von Vernon Bartlett, Emil Belzner, Karl Friedrich Borée, Hans Grimm, Manfred Hausmann, David Luschnat, Friedrich Michael, Walter von Molo u.a.

*Günter Heintz*: Nachlaß. Briefe von Michael Ende, Peter Handke, Ernst Jandl, Friedrich Kaulbach, Friedrich Sengle; Briefe zur Reclam-Anthologie *Texte der proletarisch-revolutionären Literatur Deutschlands 1919 bis 1933* von Elfriede Brüning, Ludwig Renn, Thomas Ring u.a.; Briefe zur Reclam-Anthologie *Deutsche Arbeiterdichtung 1910-1933* von Max Barthel, Friedrich Ohly und Benno von Wiese.

*Hermann Hettner*: Teilnachlaß. Reiseaufzeichnungen u.a.; Briefe an Anna Hettner, Christian, Ernst und Marie von Stockmar u.a.; Briefe von Karl Friedrich Hettner, Ernst und Marie von Stockmar u.a.; Einladung und Briefe zur »Jahrhundertfeier Hermann Hettners« u.a.

*Walter Hofmann*: Nachlaß (Depositum). Arbeiten zur »deutschen Volksbücherei«, zu Fragen der Ordnung, der Systematik, Verzeichnung und Kataloggestaltung in Bibliotheken, zur Lesersoziologie und Volksbildung, Weltanschauung und Erwachsenenbildung, zu den Städtischen Bücherhallen zu Leipzig, der Deutschen Zentralstelle für volkstümliches Büchereiwesen u.a.; Gutachten zur Errichtung von Bibliotheken; Briefe von und an Walter Hofmann und Elise Hofmann-Bosse; Akten zum Sächsischen Büchereistreit sowie zum Richtungsstreit im öffentlichen Bibliothekswesen u.a.

*Ludwig Klages*: Klages betreffende Korrespondenzen von Kurt Saucke. Briefe an und von Werner Deubel, Hans Prinzhorn, Hans Eggert Schröder, Hans Wolffheim u.a.; Bericht von Kurt Saucke über Klages' Beerdigung u.a.

*Günter Kunert*: Nachtrag zum Vorlaß. Gedichte; Prosa-Statements *Notate* u.a.; Notizbücher; Briefe an und von Carl Amery, Heinz Ludwig Arnold, Heinz Czechowski, Eva Demski, Ralph Giordano, Michael Hamburger, Ludwig Harig, Sarah Kirsch, Ludvík Kundera, Michael Krüger, Reiner Kunze, Marcel Reich-Ranicki, Hans Joachim Schädlich, Dieter Schlesak, Manfred Schlösser, Thedel von Wallmoden, Eva Windmöller, Uwe Wittstock, Christine Wolter u.a.; Korrespondenzen und Materialien zur Auseinandersetzung zwischen PEN Ost und PEN West; Rezensionen zu *Erwachsenenspiele* u.a.

*Eleonore von La Chevallerie*: Nachlaß mit Nachträgen zum Nachlaß Gertrud von Le Fort.

*März Desktop-Verlag*: Nachtrag zum Archiv. Briefe von Blalla W. Hallmann; Pressedokumentation über den März-Verlag, Olympia-Press, den März-Desktop-Verlag, *Schröder erzählt* u.a.

*Karl Leopold Mayer*: Nachtrag zum Nachlaß aus dem Nachlaß von J. Hellmut Freund. Gedichtsammlungen *Die Brücke*, *Das Buch des Gewesenen* u.a.; Einzelge-

dichte; Stücke *Der Erzengel, Faustens Wiederkehr* u.a.; Erzählungen *Adam Lux, Die Geschichte von Ruth* u.a.; Tagebuch von 1951 über Ernst Jünger; Briefe von Hans Franck u.a.

*Eduard Mörike*: Nachlaß. Gedichtsammlungen *Gedichte* mit Korrekturfahnen; Einzelgedichte *Der alte Turmhahn, Ein artig Lob, Jedem das Seine, L. Richters Kindersymphonie, Sonett, Unschuld, Zwei dichterischen Schwestern* u.a.; Verserzählungen *Idylle vom Bodensee, Märchen vom sichern Mann*; Epistel *Besuch in der Karthause*; Libretto *Die Regenbrüder*; Novellen *Maler Nolten* (Abschrift, Bearbeitungen und Korrekturexemplar), *Mozart auf der Reise nach Prag* (einzelne Ms-Seiten); Ausarbeitungen und Verbesserungen zum Märchen *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*«; Entwürfe; Zeichnungen; Herausgegebenes *Classische Blumenlese*; Notizen zu einer Wilhelm Waiblinger Gedichtausgabe u.a.; Tagebuchaufzeichnungen; Briefe an Ludwig Amandus Bauer, Eberhard Friedrich von Georgii, Wilhelm Hartlaub, Paul Heyse, Justinus Kerner, Hermann Kurz, Clara Mörike, Luise Mörike, Wilhelm Nast, Gustav Schwab, Karl Simrock, Margarethe Speeth, Friedrich Theodor Vischer, Wilhelm I. König von Württemberg u.a.; Briefe von Ludwig Amandus Bauer, Eberhard Friedrich von Georgii, Bernhard Gugler, Wilhelm und Constanze Hartlaub, Wilhelm Hemsen, Louis Hetsch, Justinus Kerner, Theodor Friedrich Köstlin, Rudolf Lohbauer, Johannes Mährlen, Maximilian II. König von Bayern, Karl Mayer, August Mörike, Charlotte Mörike, Luise Mörike, Wilhelm Nast, Julius Naue, Christoph Friedrich Ludwig Neuffer, Moritz von Schwind, Theodor Storm, Friedrich Strauß, Emma von Suckow, Friedrich Theodor Vischer, Wilhelm Waiblinger, Karl Wolff u.a.; Verleihungsurkunde des bayerischen Maximilian-Ordens u.a.; ein Gedicht von Justinus Kerner; Briefe von und an Jakob Baechtold u.a.; Briefe von Ernst Friedrich Kauffmann an Marie Lohbauer u.a.

*Friedrich von Oppeln-Bronikowski*: Nachtrag zum Teilnachlaß. Briefwechsel mit Konsul S. Marx u.a.; Briefwechsel mit Verlagen und Zeitungsredaktionen zu seinen Romanen *Der Exot* und *Die Gäste der Steinsburg*; Verlagskorrespondenzen und -verträge.

*R. Piper-Verlag*: Verlagsarchiv. Das bisherige Depositum wurde 2004 vom R. Piper-Verlag gestiftet. Zur Beschreibung siehe Jahrbuch XLIII (1999).

*Fritz J. Raddatz*: Nachtrag zum Vorlaß. Memoiren *Unruhestifter* u.a.; Briefe an und von Günther Anders, Ralf Dahrendorf, Rudi Dutschke, Inge Feltrinelli, Mary Gerold-Tucholsky, Günter Grass, Gabriele Henkel, Rolf Hochhuth, Urs Jaeggi, Walter Jens, Joachim Kaiser, Walter Kempowski, Michael Klett, Michael Krüger, Siegfried Lenz, Rolf Michaelis, Hanns-Josef Ortheil, Elisabeth Raabe, Frank Schirrmacher, Katharina Thalbach, Guntram Vesper, Peter Wapnewski, Wolf Wondratschek, Paul Wunderlich u.a.

*Walter E. Richartz*: Zweiter Teil des Nachlasses (Depositum). Gedichte; Hörspiele; *Büroroman*; Kurzprosa, Erzählungen; Buchbesprechungen für den Rundfunk; Übersetzungen aus dem Englischen u.a.; Briefe an und von Hans Bender, Rudolf Hartung, Rolf Haufs, Helmut Heißenbüttel, Guido von Kaulla, Michael Krüger, Klaus Piper, Inge Poppe, Karl Riha, Dieter Wellershoff, Hans Wollschläger u.a.; Korrespondenz zum Autorentreffen »Literatur in Hungen« mit Peter O. Chotjewitz, Wolfgang Weyrauch, Ror Wolf u.a.

*Wolfgang Rothe*: Redaktionsarchiv der Zeitschrift ZET. Briefe von Rose Ausländer, Katja Behrens, Thomas Bernhard, Heinrich Böll, Volker Braun, Elias Canetti, Hilde Domin, Barbara Frischmuth, Claire Goll, Günter Grass, Ludwig Greve, Margarete Hannsmann, Ludwig Harig, Kurt Hiller, Ernst Jandl, Ernst Jünger, Marie Luise Kaschnitz, Walter Kempowski, Karl Krolow, Michael Krüger, Günter Kunert, Reiner Kunze, Hermann Lenz, Friederike Mayröcker, Walter Mehring, Paula Sack, Martin Walser, Armin T. Wegner u.a.

*Max Rychner*: Nachlaß. Briefwechsel mit Carl Jakob Burckhardt, Ernst Howald, Eduard Korrodi u.a.; Briefe an Josef Hofmiller, Robert Oboussier, Rudolf Alexander Schröder u.a.; Briefe von Theodor W. Adorno, Cyrus Atabay, Hans Bender, Walter Benjamin, Gottfried und Ilse Benn, Max Bense, Werner Bergengruen, Christoph Bernoulli, Rudolf Binding, Franz Blei, Ernst Bloch, François Bondy, Rudolf Borchardt, Max Brod, Paul Celan, Kasimir Edschmid, Thomas Stearns Eliot, Robert Faesi, Otto Flake, Sir Galahad, Wilhelm Hausenstein, Stephan Hermlin, Hermann Hesse, Theodor Heuss, Hugo von Hofmannsthal, Hans Egon Holthusen, Urs Jaeggi, Ernst Jünger, Carl Gustav Jung, Rudolf Kassner, Wolfgang Kayser, Friedhelm Kemp, Karl Kerényi, Alfred Kerr, Walther Killy, Anton Kippenberg, Annette Kolb, Werner Kraft, Else Lasker-Schüler, Wilhelm Lehmann, Rudolf Walter Leonhardt, Oskar Loerke, Familie Mann, Robert Minder, Adolf Muschg, Rudolf Pannwitz, Alfred Polgar, Benno Reifenberg, Rainer Maria Rilke, Joachim Ringelnatz, Rudolf Alexander Schröder, Friedrich Sieburg, Emil Staiger, Dolf Sternberger, Peter Szondi, Paul Valéry, Egon Vietta, Robert Walser u.a.

*Hans Joachim Schädlich*: Nachtrag zum Vorlaß. Manuskripte *Anders*, *Catt. Fragment eines Romans*, *Mechanik* u.a.; Material zu *Tallhover*; Briefe an und von Horst Bienek, Wolf Biermann, Nicolas Born, Günter Grass, Peter Handke, Uwe Johnson, Walter Kempowski, Sarah Kirsch, Uwe Kolbe, Jacques Le Rider, Christoph Meckel, Rolf Michaelis, Herta Müller, Helga M. Novak, Fritz J. Raddatz, Wolfdietrich Schnurre, Thaddäus Troll, Richard Wagner, Wolfgang Weyrauch u.a.

*Dieter Schlesak*: Vorlaß. Gedichte; Erzählungen, Radioessays, Features u.a.; Übersetzungen rumänischer Lyrik ins Deutsche; Briefe von und an Gabrielle Alioth, Ingrid Bachér, Horst Bingel, Karl Heinz Bohrer, Elisabeth Borchers, Carl Otto Conrady, Werner Dürrson, Heinz Kahlau, Wulf Kirsten, Horst Krüger, Michael Krüger, Günter Kunert, Reiner Kunze, Herta Müller, Hans Paeschke, Jens Prüß, Karl Schwedhelm, Karin Voigt u.a.

*Hannes Schwenger*: Nachtrag zum Vorlaß. Briefe von Verlagen, Verlegern, Lektoren u.a.

*Winfried Georg Sebald*: Nachlaß. Gedichte; Prosa *Die Ausgewanderten*, *Austerlitz*, *Die Beschreibung des Unglücks*, *Logis in einem Landhaus*, *Luftkrieg und Literatur*, *Nach der Natur*, *Die Ringe des Saturn*, *Schwindel. Gefühle*, *Unheimliche Heimat* u.a.; Essays; Briefe von Michael Hamburger, Peter Jonas, René Strasser, Jan Peter Tripp, James Wood u.a.

*Friedrich Sieburg*: Restnachlaß. Prosa *Die Mechanik der Revolutionen*, *Nur für Leser* u.a.; Tagebücher u.a.; Briefe an Karl Friedrich Borée, Walter Dirks, Wilhelm Hausenstein, Benno Reifenberg u.a.; Briefe von Max von Brück, Kurt Desch, Michael Freund, Hermann Hesse, Rolf Hochhuth, Benno Reifenberg, Dolf Stern-

berger, Gerhard Storz, Wilhelm Emanuel Süskind, Peter Suhrkamp u.a.; Briefe an Winnie Sieburg von Rudolf Augstein, Ernst Jünger, Carl Zuckmayer u.a.

*Franz Tumler*: Restnachlaß. Gedichte; Prosa *Arsenal Wien*, *Berliner Tagebuch*, *Der Keksfresser*, *Lagár*, *Pia Faller*, *Rückverwandlung der Paläste*, *Das Tal von Lausa und Duron* u.a.; Rundfunkmanuskripte, Zeitungsbeiträge; Zeichnungen; Tagebücher; Briefe an Oswald Wiener u.a.; Briefe von Richard Anders, Walter Höllerer, Ursula März, Cornelia Nass, Joseph Zoderer u.a.; Verlagsverträge; Preisverleihungsurkunden u.a.

*Fritz Usinger*: Teilnachlaß. Gedichtsammlungen *Atlas*, *Galaxis*, *Irdisches Gedicht*, *Der Stern Vergeblichkeit* u.a.; Essays,Vorträge, Buchbesprechungen u.a.; Aphorismen *Merkbücher*; Vorwort zu seiner Hölderlin-Ausgabe; Übersetzungen einiger Werke von Guillaume Apollinaire, John Keats, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry u.a.; Herausgegebenes: *Briefe und Karten von Friedrich Gundolf 1906-1931* u.a.; Briefe von Gertrud Bäumer, Johannes R. Becher, Rudolf G. Binding, Bertolt Brecht, Ferdinand Hardekopf, Margot Hausenstein, Rudolf Kassner, Erica Loos, Max Rychner u.a.; Lebensdokumente; Briefe und Gedichte von Friedrich Gundolf an Else Limmer-Leuchs u.a.

*Eugeniusz Wachowiak*: Nachtrag zum Vorlaß. Briefe an und von Manfred Peter Hein, Leonie Ossowski, Johannes Poethen, Ilse Tielsch, Rainer Wochele, Michael Zeller u.a.

*Gert Westphal*: Nachlaß. Hörspiele, Theaterstücke; Bearbeitungen für Hörspiel, Theater und Lesungen; Briefe von Alfred Andersch, Boleslaw Barlog, Gottfried Benn, Joachim Ernst Berendt, Joseph Breitbach, Thomas Stearns Eliot, Hans Magnus Enzensberger, J. Hellmut Freund, Nikolaus Harnoncourt, Wolfgang Hildesheimer, Stefani Hunzinger, Joachim Kaiser, Ilka Kügler, Rolf Liebermann, Golo Mann, Katia Mann, Arthur Nikisch, José F. A. Oliver, Will Quadflieg, Marcel Reich-Ranicki, Ernst Schnabel, Hilde Spiel, Emil Staiger, René Strasser, Heinrich Strobel, Gert Ueding, Gisela Zoch-Westphal, Otto Zoff, Carl Zuckmayer u.a.

*Carl Winter-Universitätsverlag*: Verlagsarchiv. Briefe von Carl Winter an Johann Georg Zimmer u.a.; Briefe (an den und von dem Verlag) von und an Richard Alewyn, Arnold Bergsträsser, Eugenio Coseriu, Kuno Fischer, Bruno Frank, Rainer Gruenter, Roman Jakobson, Walther Killy, Victor Klemperer, Friedrich Paulsen, Wolfdietrich Rasch, Friedrich Sengle, Peter Wapnewski, Leo Weisgerber u.a.; Kopierbücher; Verlagsverträge u.a.

*Gabriele Wohmann*: Vorlaß. Erzählungen; Romane *Ach wie gut, daß niemand weiß*, *Ausflug mit der Mutter*, *Frühherbst in Badenweiler*, *Schönes Gehege* u.a.; Notizbücher; Briefe von Hans Carl Artmann, Horst Bienek, Mechthild Curtius, Kasimir Edschmid, Gudrun Ensslin, Iring Fetscher, Adolf Frisé, Günter Grass, Martin Gregor-Dellin, Peter Härtling, Ulla Hahn, Peter Handke, Ludwig Harig, Rudolf Hartung, Helmut Heißenbüttel, Stefani Hunzinger, Wolfgang Ignée, Peter Jokostra, Hermann Kant, Marie Luise Kaschnitz, Walter Kempowski, Lew Kopelew, Ernst Kreuder, Karl Krolow, Michael Krüger, Reiner Kunze, Rudolf Walter Leonhardt, Sigrid Löffler, Friederike Mayröcker, Christoph Meckel, Peter de Mendelssohn, Rolf Michaelis, Alexander Mitscherlich, Adolf Muschg, Christoph Niemöller, Hans Paeschke, Fritz J. Raddatz, Marcel Reich-Ranicki, Hans Werner Richter, Wolf-

dietrich Schnurre, Gershom Scholem, Karl Schwedhelm, Siegfried Unseld, Bernward Vesper, Esther Vilar, Klaus Wagenbach, Wolfgang Weyrauch, Christa Wolf, zahlreichen Verlagen, Zeitschriftenredaktionen u.a.

*Kleinere Sammlungen und Einzelautographen (Auswahl):* Lou Andreas-Salomé: Abhandlung über die Psychoanalyse zum 70. Geburtstag von Sigmund Freud. – Johannes Bobrowski: 11 Blätter aus dem letzten Kapitel des Romans *Levins Mühle*. – Norbert Elias: Briefe an Stephen Mennell. – Anna Freud: Briefe an Lou Andreas-Salomé (Depositum). – Walter Hasenclever: 1 Brief an Erich Freund. – Friedrich Hölderlin: Gedichtmanuskript *Der Sommer* (vom 13.7.1842). – Hugo von Hofmannsthal: 2 Briefe an Walter Brecht, 1 Brief an Bernhard Rang u.a. – Karl Jaspers: Briefwechsel mit Walter Pfeiffer, 6 Briefe an Heinz Sarkowski. – Joseph Joachim: 1 Brief an Gisela von Arnim. – Ernst Jünger: Briefe an Henri Plard. – Gretha Jünger: 4 Briefe an Fritz Lindemann. – Hans Hellmut Kirst: Briefe an Günter Kettermann und Wolf-Dieter Bahr. – Sabine Lepsius d. Jüngere: Briefe (mit zahlreichen Malbriefen) an Liselotte Friedlaender. – Oskar Loerke: 1 Brief an Bernhard Rang. – Thomas Mann: 1 Brief an Heinrich Rosenberg. – Sten Nadolny: Briefe an Peter Martin Urtel. – Emil Orlik: 2 Briefe an Julius Meier-Graefe. – Gottlieb Konrad Pfeffel: Briefwechsel mit Johann Jakob Rieder. – Rainer Maria Rilke: 8 Briefe an Lucy von Goldschmidt-Rothschild / von Spiegl. – Friedrich Schiller: 1 Brief an Christian Gottfried Körner vom 17.3.1788. – Arthur Schnitzler: 2 Briefe an Heinrich Mann. – 7 Briefe von Carl Zuckmayer an June Barrows Mussey.

*Für Stiftungen ist zu danken:* Gregor Ackermann, Judith Adler, Rainer Blessing, Prof. Dr. Alexander Böhm, Prof. Dr. Monique Boussart, Dr. Ulrike Buchwald, Peter O. Chotjewitz, Gisela Claudius, Berit und Ernst Cleven, Dr. Mechthild Curtius, Geza Deréky, Dr. Margarete Dierks, Dr. Dieter Dissingen, Ute Doster, Prof. Dr. Jörg Drews, Corinna Fiedler, Dr. Dr. Bernd Franck, Dr. Volkmer von Graeve, Astrid Guesnet, Christoph Habermann, Hans Dieter Haller, Hilde Hanselmann, Thomas Hartwig, Elisabeth Hassmüller, Heinrich Heidegger, Dr. Hermann Heidegger, Christine Heintz, Ingke Hellmann, Kurt Hiller-Gesellschaft, Jürgen Jahn, Günter Kettermann, Dr. Gisela Kleine, Vittorio E. Klostermann, Eberhard Köstler, Guido Kohlbecher, Christine Ksoll, Prof. Dr. Dorothea Kuhn, Eleonore von La Chevallerie †, Ulrich Lempp, Eleonore Lindenberg, Carola Matthaei, Helga Mauch, Prof. Dr. Stephen Mennell, Dr. Claudia Mertz-Rychner, Dr. Hans-Martin Möhler, Ellen Möller, Dr. Heiner Möllers, Gerhard Monninger, Dagmar Nick, Dr. Christoph Niemöller, Friedrich-Wilhelm von Oppeln-Bronikowski, Martin Ott, Prof. Dr. Ulrich Ott, Joachim Oxenius, Dr. Erich Pillwein, R. Piper-Verlag, Elisabeth Plard, Klaus Pohl, Prof. Dr. Valerij Poljudow, Staatliche Museen zu Berlin – Kunstbibliothek (Dr. Adelheid Rasche), Traude Rebmann, Andreas Reisinger, Christiane Riedesel, Thorsten Ries, Karl Riha, Dr. Wolfgang Rothe, Hellmut Saucke, Karl-Heinz Schiller, Prof. Dr. Conrad Schirokauer, Dr. Hilde Schmitt-Schlaaff, Monika Schoeller (S. Fischer-Verlag), Ruth Schuon, Wilhelm Schwöbel, Dr. Heinrich Senfft, Manfred Sihle-Wissel, Birute Stern, Prof. Dr. Klaus Stichweh, Prof. Dr. Peter Suitner, Dr. Rudolf Tscherpel, Annemarie Tugendhat, Michel de Vries, Klaus Wagenbach, Margot Weyrauch, Dr. Ernst-Peter Wieckenberg, Walter J. Wiesmeier, Dr. Dorothea Wilke, Dr. Carl Winter, Gisela Zoch-Westphal.

### *Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)*

Aus den dem Cotta-Archiv auch dieses Jahr von der Familie Schairer großzügig zur Verfügung gestellten Mitteln konnte der Archivbestand um mehrere bedeutende Einzelstücke ergänzt werden. Für die Handschriftensammlung gelang so der Kauf eines seltenen Brief von Lorenz Oken an J. F. Cotta (vom 9. November 1832); für die Archivbibliothek konnten u. a. gleich mehrere Rarissima erworben werden: Einzelhefte der *Horen* (1795, H. 1 und 4; 1796, H. 7, 9-10 und 12) in Originalbroschuren sowie der Tafelband der französischen Ausgabe des Boisseréeschen *Domwerks* und die vollständige Folge aller erschienenen Hefte der französischen *Homer*-Ausgabe von Johann Heinrich Tischbein.

Zu besonderem Dank verpflichtet ist das Cotta-Archiv auch Frau Gisela Henze – sie überließ ihm einen Teilnachlaß von Karl Rosner (1 Kasten) – und Frau Liselotte Jünger, die ihm in alter Verbundenheit den vom Stuttgarter Hofjuwelier Eduard Foehr für Carl von Cotta gefertigten Siegelring am Bande aus dem Besitz von Bianca von Cotta schenkte.

### *Bibliothek*

Wegen dem stagnierenden Etat und den steigenden Preisen sind wir dankbar für den auch im Berichtsjahr gewährten DFG-Zuschuß, der unseren Normaletat nicht unbeträchtlich ergänzt und mit dem wir Lücken im Bestand unter anderem der Literatur nach 1830 schließen konnten. So waren 2004 insgesamt 7.981 Zugänge zu verzeichnen (2003: 7.640), wovon mit 4.479 ein deutlich größerer Teil als im Vorjahr durch Kauf erworben wurde (2003: 3.706); entsprechend niedriger fiel mit 1.673 die Zahl der Geschenke aus (2003: 1.825). 644 Stücke kamen aus Nachlässen in die Bibliothek, 642 als Belegexemplare (2003: 623). Im Schriftentausch, dessen Bedeutung vor allem in der Herkunft der meist nur schwer zu erlangenden Titel liegt, wurden 441 Stücke erworben (2003: 497); 25 neue Tauschverbindungen konnten aufgebaut werden.

In der Dokumentationsstelle hat sich eine Verschiebung ergeben: Kauffilme, soweit verfügbar, werden nur noch auf DVD angeschafft, (im Berichtsjahr 89 gegenüber 28 im Jahr 2003). Der große Zuwachs an Videokassetten (608 gegenüber 561) erklärt sich durch die hohe Zahl der Fernsehmitschnitteauf Videoband. Der Bestand an Tonträgern wuchs um 962 (2003: 1.159). Der Gesamtzugang der Dokumentationsstelle war rückläufig mit 6.354 Einheiten (2003: 7.412). Die Zeitungsausschnittsammlung wuchs um 652 neue Ordner, Mappen, Konvolute, die Theatersammlung um 2931 neue Spielpläne, Programme, Theaterzettel. Hier spiegelt sich einerseits das gestraffte Programm des Zeitungslektorates wider, andererseits ist der Kostendruck in der Theaterlandschaft erkennbar. An Hörfunk- und Fernsehmanuskripten kamen 1.057 neue Einheiten hinzu.

Der Bestand der geschlossenen Sammlungen konnte um einen modernen Quellenfundus bereichert werden: die »Sammlung Brinkmann-Rygulla«, die mehr als 400 Zeitschriftenhefte, Anthologien und Monographien aus dem anglo-amerikanischen Raum enthält. Dabei handelt es sich um die von Rolf-Dieter Brinkmann und

Ralf-Rainer Rygulla in den 60er Jahren zusammengetragenen Grundlagen für ihre berühmten Underground-Anthologien *ACID* und *Silverscreen*, erschienen 1969 im März-Verlag bzw. bei Kiepenheuer & Witsch. Im Bereich der Unterhaltungsliteratur, um deren exemplarische Dokumentation wir uns bemühen, ist die 103 Bände von Utta-Danella-Sammlung zu nennen, die Harro Kieser der Bibliothek zum Geschenk gemacht hat. Von Max Bächer kauften wir eine kleine Sammlung mit Büchern von und über den Münchhausen-Übersetzer und Balladendichter Gottfried August Bürger. Im Zusammenhang mit Erwerbungen der Handschriftenabteilung wurden wieder etliche Bestände und Teilnachlässe übernommen. Aus der umfangreichen Bibliothek des Philosophen Hans Georg Gadamer wurden über 800 Bände ausgewählt und geschlossen aufgestellt. Ebenso konnte die Arbeitsbibliothek des 2001 verstorbenen Autors W. G. Sebald mit ca. 400 Bänden übernommen werden, die den Nachlaß ergänzt und bereits großes Interesse von Seiten der Benutzer findet. Als Depositum wurde zusammen mit dem Nachlaß die Bibliothek des Bibliothekstheoretikers und Leseforschers Walter Hofmann aufgestellt. Sie enthält u.a. ca. 700 gedruckte Bestandskataloge öffentlicher Bibliotheken aus den 20er Jahren, welche die damalige Buchauswahl und den volksaufklärerischen Impetus der Bibliotheken widerspiegeln. Eine Sammlung von über 350 Bänden von und über den Begründer der »Dorfgeschichte« Berthold Auerbach konnte von den Erben eines Darmstädter Sammlers erworben werden. Besonderer Dank gebührt Susanne Stettiner, die uns 40 Hefte des 1860er Jahrgangs der *Illustrirten Zeitung* schenkte und Anneliese Jeß, die uns zahlreiche wohlerhaltene Bände illustrierter Familienzeitschriften stiftete. Erwähnung verdient auch, daß die Büchersammlung der Schriftstellerin Isolde Kurz – Eigentum der Stadtbibliothek Stuttgart –, die zunächst für zwei Jahre Aufstellung in unseren Magazinen gefunden hatte, nun auf längere Zeit als Depositum in Marbach verbleiben kann.

Bei den Einzelkäufen wurde besonderes Augenmerk auf die Ergänzung der Bestände aus dem 19. Jahrhundert gelegt, so etwa mit dem *Minnebüchlein, darin steht: wie deutsche Liebe liebt: eine Morgengabe für Liebende* von 1824, eine sehr seltene Gedichtanthologie der mittleren Romantik mit feinen Kupferstichen eines unbekannten Künstlers; die Anschaffung der Zeitschrift *Wintergarten* von Johann Stephan Schütze, die von 1816 bis 1824 erschien, in sechs kleinen Oktav-Bändchen; dem Bereich der Almanache und Taschenbücher, also kleinen Fortsetzungswerken für die gehobene Unterhaltung, zuzurechnen ist der *Novellenkranz*, von dem der dritte Band, der *Almanach auf das Jahr 1834* erworben wurde, sowie das Taschenbuch *Gedenke mein!*, 12. Band von 1843. Das V*ielliebchen. Historisch-romantisches Taschenbuch* konnte um den Band 22 von 1849 ergänzt werden; das in Kopenhagen erschienene *Tagebuch einer Reise durch die östliche, südliche und italienische Schweiz* von Friederike Brun aus dem Jahr 1800. Eine ganz besondere Rarität im Blick auf das Jubiläumsjahr 2005 ist ein kleiner, unscheinbarer Druck von Schillers Ode *An die Freude* von 1790 mit dem gedruckten Hinweis »zu bekommen in allen Zeitungsläden« auf der Titelseite. Daß 2004 ein Mörike-Jahr war, schlug sich auch in den Erwerbungen nieder. Beispiele dafür:ein Jahrgang der Zeitschrift *Freya: illustrirte Blätter für die gebildete Welt*« von 1861 mit Mörike-Erstdrucken; ein Pressendruck mit Liedern des frühgriechischen Dichters Anakreon in

der Übersetzung von Mörike: *Trinkend rühr' ich gern die Leier* aus der *Offizin Die goldene Kanne*. Andere Künstlerbuch-Erwerbungen nehmen Autoren der Gegenwartsliteratur auf, so der späte, 1988 von Sascha Anderson herausgegebene DDR-Pressendruck von Heiner Müllers *Wolokolamsker Chaussee IV und V* mit Lithographien von A. R. Penck, oder das parodistischeGemeinschaftswerk *Herzen im Sturm. Mit fünf Collagen zur amerikanischen Mythologie*, wohl von 1992, von Johannes Mario Simmel und Werner Fuld; als Beispiel für die Dokumentation der jüngeren Literaturgeschichte und ihrer Eigenarten sei der Roman *The Nazi and the barber* von Edgar Hilsenrath genannt (Garden City, N. Y. 1971). Seine ursprünglich deutschsprachige Roman-Groteske *Der Nazi & der Friseur* konnte erstmals 1975 auch in Deutschland verlegt werden.Die Sammlungstiefe der Bibliothek zeigt der Ankauf der Nummer 200 von *Walt Disneys lustigen Taschenbüchern*, ein Comic mit dem Titel *Donald und die Räuber. Schauspiel in freier Anlehnung an »Die Räuber« von Friedrich Schiller*.

*Für Buchstiftungen danken wir:* Dieter Ackerknecht, Peter Ander, Prof. Dr. Jacqueline Bel, Irmgard Boden, Manfred Böckling, Prof. Dr. Wolfgang Böhm, Daniela-Maria Brandt, Gerd Brinkhus, Felicitas Bürger, Ingo Cesaro, Alan Corkhill, Prof. Dr. Ioana Craciun-Fischer, Dr. Klaus Dede, Walter Dettwiler, Prof. Dr. Mira Dordević, Prof. Dr. Hans Ebeling, Martina Emonts, Michael Fleischer, Anneliese Foron, Dr. Vincent C. Frank-Steiner, Albrecht Frenz, Franz-Josef Görtz, Albrecht Götz von Olenhusen, Georg-Wilhelm Hanna, Hanns Hertl, Martin Heyne, Eberhard Hilscher, Jill Hughes, Peter Huckauf, Anneliese Jeß, Joachim Kalka, Dr. Paul E. Kerry, Harro Kieser, PD Dr. Christoph König, Guido Kohlbecher, Dr. Wilfried Malsch, Prof. Dr. Gian Paolo Marchi, Kurt Mögel, Dr. Christoph Niemöller, Alexander Nitsche, Dr. Riccarda Novello, Prof. Dr. Ulrich Ott, Dr. h.c. Friedrich Pfäfflin, Dietmar Pfister, Hannes Presslauer, Dr. Karl Ruetz, Prof. Dr. Thomas Scheuffelen, Dr. Adelheid Schlott, Gerta Schmidt, Dr. Wolf Peter Schnetz, W. Th. Schonebeek, Prof. Dr. Richard Sheppard, Jean M. Snook, Prof. Dr. Helmut Sorg, Susanne Stettiner, Tina Stroheker, Olaf Velte, Dr. Robert Vilain, Prof. Dr. Harald Vogel, Dr. Norbert Weiss, Georg Wiesing-Brandes, Dr. Carl Winter. – Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft e. V. Wuppertal, Felix-Timmermans-Gesellschaft e. V. Till-Moyland, Hochschule der Medien Stuttgart, Friedrich-Ebert-Stiftung Bonn, Konrad-Adenauer-Stiftung Berlin, Konrad-Adenauer-Stiftung Sankt Augustin, Landeszentrale für Politische Bildung Erfurt, Alfred Toepfer Stiftung F. V. S. Hamburg, Ruhr-Story, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung.

*Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen:* Betulius, Corian, Deutscher Klassiker Verlag, Diogenes, dtv, Edition Klaus Isele Eggingen, Edition Pangloss Gunskirchen, Edition Text & Kritik, Verlag Peter Engstler Ostheim/Rhön, Felix Bloch Erben Verlag für Bühne Film und Funk, S. Fischer, Fliegenköpfe Hannover, Hans Huber AG, Insel, izett-Verlag Pöcking, Keicher, Klostermann, J. B. Metzler, Niemeyer, Piper, Reclam, Stieglitz, Straelener Manuskripte Verlag, Suhrkamp, Thienemann, Zweitausendeins.

*Kunstsammlungen*

Hervorhebenswert sind vier Porträts und zwei gewichtige Illustrationskonvolute: Mit Unterstützung des Verlegers Dr. Michael Klett und der Uhland-Stiftung konnte das 1916 entstandene Pastellporträt Harry Graf Kesslers von Max Liebermann ersteigert werden. Erworben wurde ebenfalls eine mehrfarbige Kreidezeichnung Oskar Kokoschkas, darstellend Ludwig Renn im Exil in London, 1939. Roger Melis, dessen Schriftstellerporträts einen wichtigen Bestand unserer Photographischen Sammlung bilden, stiftete aus dem Nachlaß seiner Mutter Monica Huchel eine Peter Huchel darstellende Kohlezeichnung von Ludwig Meidner aus dem Jahr 1931 mit Widmung Meidners an Huchel von 1961. Der Hamburger Maler Dieter Asmus überließ uns einen collagierten Entwurf (Aquarell, Gouache und Wachskreide auf Zeichenpapier) zu seinem 1995 entstandenen großen Bildnis Brigitte Kronauers. Jan Peter Tripp hat im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft ein Porträtgemälde des scheidenden Direktors Ulrich Ott geschaffen. Dr. Bernd Franck hat uns den Klebeumbruch zu einem der berühmtesten Illustrationswerke der 1920er Jahre geschenkt: *Goethes Faust. Zweiter Teil*, 1927 bei Bruno Cassirer erschienen, mit über 500 Radierungen und Lithographien von Max Slevogt, dazu die erste Lieferung der Mappenausgabe der Illustrationen von 1926. Viola von Alvensleben stiftete ein umfangreiches Graphikkonvolut aus dem Nachlaß Rudolf Schlichters mit zahlreichen Illustrationen zu den *Kalifornischen Erzählungen* von Bret Harte (1924), zu *Nijin der Sibire* von Rudolf Geist (1925) und zu mehreren anderen Büchern. Weitere Erwerbungen in Auswahl:

*Bildkonvolute aus Nachlässen und Sammlungen:* Vierzig Photographien (z.T. Stereo-Glasnegative und -Diapositive) Konrad Ferdinand Edmund von Freyholds aus dem Besitz von dessen Nachkommen, darstellend Rainer Maria Rilke mit Werner Reinhart und Alma Moodie (1923/24) sowie Alfred Mombert, Auguste Renoir und Renée Sintenis; Bilder und Skulpturen aus dem Nachlaß Hermann Claudius (Depositum), darunter ein Porträtgemälde Hermann Claudius von Arthur Illies (1948) und eine Porträtbüste Hermann Claudius von Manfred Sihle-Wissel (1966); Gemälde und Graphiken von Erich Schmid sowie Photographien aus dem Nachlaß Jean Améry; Skulpturen und Graphiken aus dem Besitz von Horst Bienek, vor allem eigene bildnerische Arbeiten des Schriftstellers, darunter eine Bronzebüste (Selbstportrait).

*Porträtskulpturen, Porträtmedaillen und Totenmasken:* Reinhold Planck, Totenmaske, 1936; Wilhelm Lehmann, Zementbüste von Lieselotte Voellner, 1957; Friedrich Schiller, Bronzemedaille von Konrad Geldmacher, 1959; Rudolf Alexander Schröder, Handabguß, 1962; Günter Kunert, Bronzebüste von Manfred Sihle-Wissel, 1996; Gert Westphal, Bronzebüste von Uta Falter, 1998; Johannes Poethen, Bronzemedaille von G. Angelika Wetzel, 1998; Eduard Mörike, Porzellanmedaille von Agatha Kill, 2004; Sieben Bronzemedaillen von Manfred Sihle-Wissel: Johann Gottfried Herder (1979), Franz Grillparzer (1991), Jacob Burckhardt (1991), Henrik Steffens (1975), Albert Schweitzer (1991), Immanuel Kant (1992), und Walter Kempowski (2003).

*Porträtgemälde und -graphiken:* Quirinus Kuhlmann, Kupferstich eines unbekannten Künstlers, 1765; Johann Justinus Gebauer, Kupferstich, nach 1772; Johann

Gottlieb Fichte, Radierung von Johann Friedrich Jügel nach Heinrich Anton Dähling, 1814; Aloys Senefelder, Lithographie von Lorenz Quaglio, 1818; Friedrich Perthes, Radierung von Julius Thaeter nach Otto Speckter, um 1830; Rudolf Lohbauer, Bleistiftzeichnung von Johann Friedrich Dietler, 1840; Friedrich Schiller, Ölgemälde nach Carl Jäger, um 1860; Friedrich Schiller, Radierung von Wilhelm Pech, um 1850; Heinrich Victor Klinkhardt, Radierung von Ludwig Meidner, 1920; Walter Hasenclever, Bleistiftzeichnung von Wilhelm Wagner, 1928; Clara und Erwin Ackerknecht, Radierung von Reinhold Nägele, 1921; Henriette Hardenberg, Radierung von Ludwig Meidner, 1924; Rudolf Schlichter, Kohlezeichnung von Karl Blocherer, 1947; Günter Grass, Aquatintaradierung von Eberhard Schlotter, 1964; Bertolt Brecht, zwei Aquatintaradierungen von Eberhard Schlotter, 1965; Eduard Mörike, Bleistiftzeichnung von Ulrich Keicher, 1981; Horst Bienek, zwei Porträtzeichnungen von unbekannter Hand, 1983 und 1987; Bert Papenfuß-Gorek, Siebdruck von Thomas Günther, 1984; Johannes Poethen, eine Bleistift- und eine Kohlezeichnung von G. Angelika Wetzel, 1997; Mörike mit blauer Wollmütze, Zeichnung von Friederike Groß, 2004.

*Portraitphotographien:* Max Eyth, 5 Aufnahmen verschiedener Photographen, 1860-1900; Iwan Turgenjew von Legé & Bergeron, um 1880; Margarete Schell von Robert Haas, 1920; Rudolf Schlichter von Hugo Erfurth, 1924; Thomas Mann von Alfred Eisenstaedt, 1929; Max Barthel von Lotte Jacobi, 1937; Karl Kerényi von Erica Loos, 1955; August Scholtis von Erica Loos, 1958; Horst Bienek und Klaus Kinski von Kurt Bethke, 1960; Arthur Koestler von Horst Tappe, 1966; Wolfgang Weyrauch von Pit Ludwig, 1967; Peter Weiss und Erich Fried von Gerd Sander, 1968; Martin Sperr von Guido Mangold, 1970; Helmut Qualtinger von Leo A. Lensing, 1973; Wolf Peter Schnetz von Bernd Böhner, 1988, und von Brigitte Friedrich, 1988, 1998 und 2002; Joachim Kaiser von Guido Mangold, 1992; Thomas Brasch von Roger Melis, 1996; W. G. Sebald von Christian Scholz (Portfolio mit 9 Porträtaufnahmen von 1997); Gerhard Meier von Christian Scholz, 2001.

*Portraitkonvolute einzelner Photographinnen und Photographen: Chris Korner:* Hans Altenhein, Ernst Augustin, Karl Corino, Manfred Mai, Jürg Schubiger. *Agathe Kunze:* Elazar Benyoëtz, Effi Biedrzynski, Richard Schmid, Elsbeth Stoiber, Margarete Susman. *Mathias Michaelis:* Ernst Batta, Monika Bleibtreu, Hilde Domin, Hans-Joachim Gelberg, Walter Kempowski, Bodo Kirchhoff, Barbara König, Siegried Lenz, Norbert Miller, Norbert Niemann, Klaus Pohl, Marcel Reich-Ranicki, Gerlind Reinshagen, Klaus Theweleit, Jan Peter Tripp, Martin Walser, Gabriel Wohmann. *Sven Paustian:* Michel Butor, Ulla Berkéwicz, Ulrike Draesner, Richard Ford, Durs Grünbein, Oskar Pastior, Martin Walser.

*Ansichten, Illustrationen, Erinnerungsstücke: Ansichten:* Weimar, Teilansicht mit Schloss, Aquarell, um 1830; Schloss Lichtenstein, Stahlstich von Wenzel Pobuda, nach 1840; Dschebel Attakah (am Roten Meer), Federzeichnung von Max Eyth, 1864; *Illustrationen:* Madame Paradol als Elisabeth in Schillers *Maria Stuart*, kolorierte Lithographie, um 1830; Tuschzeichnung von Moritz Retzsch zu Schillers *Jungfrau von Orleans*, um 1835; 10 Bühnenbildentwürfe zu verschiedenen Dramen, Aquarelle und Federzeichnungen, 1922-1931, signiert »Masseck«, aus dem Nachlaß Rudolf Schlichters; 17 Tuschfederzeichnungen von Rudolf Schlichter zu

Lessings *Nathan der Weise*, 1947/48; Aquatintaradierung von Eberhard Schlotter zu Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*, 1968; *Meßkircher Drucke* von Josua Reichert zu Martin Heideggers Aufsatzsammlung *Aus der Erfahrung des Denkens*, 2002; 24 Scherenschnitte von Ursula Kirchner zu Johann Christoph Friedrich Haugs Hyperbeln *Wahls Nase*, 2002. *Erinnerungsstücke:* Porzellanschale, um 1770, aus dem Besitz Mathilde von Schillers; arabische Kupferschale aus dem Besitz von Mascha Kaléko; Schreibmaschine Eduard Berends.

*Für Stiftungen ist zu danken:* Irene und Dr. Erich Bracher, Prof. Hermann Burkhardt, Eleonore von La Chevallerie, Alfred und Helga Engelhardt, Winfried Feifel, Corinna Fiedler, Erich Fitzbauer, Dr. Dr. Bernd Franck, Dr. James Fraser, Marianne Fuchs, Thomas Günther, Edgar Harwardt, Ulrich Keicher, Agatha Kill, Ursula und Otto Kirchner, Dr. Ulrich Klein, Dr. Michael Klett, Prof. Dr. Dorothea Kuhn, Agathe Kunze, Prof. Leo A. Lensing, Rumpf von Mansfeld, Herbert Meinke, Roger Melis, Dr. Sigrid Metken, Mathias Michaelis, Günther Nicolin, Prof. Dr. Ulrich Ott, Ilse Pollo, Josua Reichert, Viola Roehr-von Alvensleben, Wolf Peter Schnetz, Christian Scholz, Burkhard Schork, Dr. Joachim Schultz, Manfred Sihle-Wissel, Marianne Steudel, Sieglinde Tabler, Dr. h.c. Reinhard Tgahrt, Wolfgang Werner, G. Angelika Wetzel, Margot Weyrauch, Prof. Dr. Bernhard Zeller, Gisela Zoch-Westphal.

## LAUFENDE ARBEITEN

### *Handschriftenabteilung*

Das vergangene Jahr war geprägt von kontinuierlicher Arbeit in allen Bereichen. Der größte Teil der Arbeitszeit, vor allem der 14 bibliothekarisch-archivarischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, wird für das Erschließen verwendet. Besonders zu danken ist Ingrid Kussmaul, die nach ihrer Pensionierung ehrenamtlich die Nachlässe Karl und Ellen Otten katalogisierte. Weiterhin unterstützten uns neun Praktikantinnen und Praktikanten.

Die kleinen Neuzugänge konnten vollständig erschlossen werden, kleinere und größere Nachträge und Ergänzungen wurden abschließend bearbeitet und zahlreiche neuerworbene größere und kleinere Einzelarchive (Nachlässe, Vorlässe, Verlags- und Redaktionsarchive, Sammlungen) konnten über die Stufenfolge Ablage und Inventarisierung bis zur vollständigen elektronischen Erfassung bearbeitet werden, Außerdem konnten eine ganze Reihe von neuen Beständen, Teilbeständen und Bestandsergänzungen wenigstens geordnet werden. Außerdem wurde mit der Erschließung der Nachlässe von Max Fürst und Georg Groddeck begonnen.

Auch im Jahr 2004 hat die Deutsche Forschungsgemeinschaft dankenswerterweise die Erschließungsarbeiten am Nachlaß von Rudolf Alexander Schröder und am Archiv des Piper Verlages gefördert. Die Retrokonversion der Inventarlisten zum riesigen Nachlaß Hans Grimm konnte mit Mitteln der Hermann-Claudius-Stiftung abgeschlossen werden. Insgesamt wurden im Jahr 2004 18.917 Datensätze neu angelegt.

Im Berichtsjahr 2004 betrafen Vor- oder Nacharbeiten im Rahmen der Sicherheitsverfilmung unserer Bestände die Nachlässe von Hannah Arendt, Hermann

Broch, Alfred Walter Heymel, Friedrich Hölderlin, Max Kommerell, Elisabeth Langgässer, Heinrich Mann, Thomas Mann, Christian Friedrich Daniel Schubart, Willi Weismann, Ottilie Wildermuth, Wilhelm Ludwig Wekhrlin. Dies ergab einen Zuwachs von 1.159 Mikrofiches, das entspricht 83.721 Einzelaufnahmen.

Erste Versuche auf dem Gebiet der Bestandserhaltung mit der Massenneutralisierung saurer Papiere auch für Nachlässe und Autographen (die Firma Neschen in Kornwestheim behandelte den Nachlaß Max Jungnickel) stimmen optimistisch.

Sehr zeitaufwendig ist die Beantwortung der Anfragen, die uns per Post, per e-mail oder auch mündlich in ständig wachsender Zahl erreichen. Zu den wichtigsten statistischen Angaben: die Zahl der ausgehobenen Handschriften betrug im Jahre 2004: 26.833 Einheiten. (2003: 25.789). Die Gesamtzahl setzt sich zusammen aus 9.993 Einzelstücken, 14.882 Mappen, 261 Kästen, 1.697 Mikrofiches.

Nach 1.093 Kopieraufträgen (2003: 1.154) wurden im Jahr 2004 von 6.422 Objekten (2003: 7.418) aus Beständen der Handschriftenabteilung 28.152 Kopien ausgegeben (2003: 40.530, 2002: 30.441, 2001: 30.708). Das bedeutet gegenüber der überdurchschnittlichen Zahl im Jahr 2003 eine Normalisierung. – Das Verhältnis zwischen der Ausgabe von Kopien im Handschriften-Lesesaal (von 4.510 Objekten bei 833 Kopieraufträgen) und im schriftlichen Benutzerdienst (von 1.912 Objekten bei 260 Aufträgen) zeigt wieder ein Übergewicht bei der Benutzung »vor Ort«.

Im Handschriften-Lesesaal wurden im Jahr 2004 2.859 »Tagesbenutzer« (2003: 2.718) gezählt. Die Zahl der Tagesbenutzer, die im Berichtsjahr aus Deutschland kamen, ist ziemlich konstant geblieben: 2.047 (2003: 2.021). Die Anzahl der Besucher aus dem Ausland stieg leicht an: 812 (2003: 697). An der Spitze der ausländischen Benutzer liegen die Gäste aus den USA (181), aus Polen kamen 109, aus Italien 91, aus der Schweiz 69, aus Großbritannien 56, aus Frankreich und Japan jeweils 43, aus Belgien 33, aus Österreich 31 Gäste – von den übrigen sollen wegen ihrer weiten Reise nur noch drei Besucher aus Neuseeland erwähnt werden.

Die Zahl der 2004 ausgegebenen Benutzungsausweise betrug 1.079; auf die Handschriftenabteilung entfielen 898 Anmeldungen (2003: 997).

Wiederum wurden zahlreiche Autographen usw. aus den Beständen der Marbacher Handschriftenabteilung für auswärtige Ausstellungen und Projekte ausgeliehen. Gezählt wurden für 2004 595 Leihgaben (2003: 572), 38 Leihverträge (2003: 44), 8 Leihvertragsverlängerungen (2003: 10).

### *Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)*

Wie in den Vorjahren bildete die Fortsetzung der Microfiche-Edition der *Augsburger »Allgemeinen Zeitung«* die Hauptlast der laufenden Arbeiten. Im Zentrum standen hier die Erarbeitung des *Registers der Beiträger / Mitteiler* für den Teil 2 (1833-1849) – das Register erschien dann im Frühjahr 2004 – und die Bereitstellung der Vorlagen und Vorbereitung des Begleitbandes für den Teil 3 (1850-1866). Insgesamt konnten bis jetzt von den etwa 9000 Einträgen für die gesamte Laufzeit des »Redaktionsexemplars« (1807-1899) durch intensive Recherchen rund 5000 Namen mit Lebensdaten, Titeln, Berufen und Wirkungsorte vollständig identifiziert werden; parallel zu den biographischen Recherchen wurden die Register aller

Honorarbücher zur besseren Benutzbarkeit und zur Schonung der Originale in Dateien abgelegt. Im Berichtszeitraum wurden die Briefe von Gustav Kolb für eine die Edition ergänzende Veröffentlichung der Korrespondenzen der Hauptredakteure vollständig transkribiert. Überdies wurde mit dem K. G. Saur Verlag vereinbart, die Edition im Jahr 2005 um ein Supplement für die Jahre 1867-1871 zu erweitern, so daß nur noch die – allerdings besonders stark durch die Versäuerung geschädigten – »Redaktionsexemplare« der Erscheinungsjahre 1872-1894 durch eine Schutzverfilmung zu sichern sind.

Die Aufbereitung des *Morgenblatt*-Registers durch die Ergänzung der bibliographischen Daten konnte im Jahr 2004 für die Jahre 1836-1865 abgeschlossen werden.

Im Jahr 2004 wurde die Verfilmung der »Cotta'schen Handschriftensammlung« durch das Staatsarchiv Ludwigsburg im Rahmen des Programms des Bundesamts für Zivilschutz abgeschlossen. Verfilmt wurden alle Signaturgruppen mit Ausnahme der 1943 durch Brand stark geschädigten Hertz'schen Faszikel.

Frau Biel setzte die Katalogisierung des Cotta'schen »Briefcopierbuchs IX« (1876-1879) in KALLÍAS fort.

Unterstützt durch ein Marbach-Stipendium und Mittel der Ernst Klett-Stiftung für Herrn Dietmar Pravida, die ihm einen mehrwöchigen Arbeitsaufenthalt zur Sichtung der Sammlung Varnhagen in der Krakauer Jagellonen-Bibliothek ermöglichten, konnte der Kommentar des Varnhagen-Cotta-Briefwechsels fertiggestellt werden. Die Endredaktion durch die Herausgeber Konrad Feilchenfeld, Bernhard Fischer und Dietmar Pravida sowie die Drucklegung, wobei der Satz wieder mit TUSTEP im Haus erstellt werden wird, sind für das Jahr 2005 vorgesehen. Der Briefwechsel wird dann im Jahr 2006 in der Reihe der *Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft* bei Klett erscheinen.

### *Bibliothek*

Die Arbeit der Bibliothek war durch das Engagement für Projekte mit teilweise überregionaler Bedeutung bestimmt. Der fortschreitende Bau des neuen Museums machte größere Buchbewegungen nötig. Insgesamt wird ein immer aufwendiger werdendes Raummanagement erforderlich. Die Raumknappheit in den Magazinen wirkte sich – wie seit längerem schon – auch auf Erwerbungsentscheidungen aus.

Die Bibliothek ist durch Karin Schmidgall und Jutta Bendt neben der Universitätsbibliothek Frankfurt/M. und dem Germanistenverband Projektpartnerin im DFG-Projekt »Virtuelle Fachbibliothek Germanistik« (ViFa), das im Herbst angelaufen ist. Das Projekt soll in einem Internet-Fachportal alle verfügbaren digitalen Ressourcen bündeln mit dem Ziel, die Web-Adresse »www.germanistik-im-netz.de« zur zentralen Anlaufstelle werden zu lassen.

Im Zusammenhang mit der ViFa Germanistik wurde der lang gehegte Plan umgesetzt, die Retrokonversion des Sachkatalogs zu konzipieren und dafür einen DFG-Antrag zu stellen. Die durch die Retrokonversion überregional recherchierbaren Titelnachweise – auch im Rahmen der Suchmaschine der ViFa – werden die in 40 Jahren gewonnenen Ergebnisse der sachlichen Feinerschließung einer

Spezialbibliothek darstellen. Außerdem erarbeitete das vierköpfige Projektteam unter der Federführung von Karin Schmidgall ein geeignetes Erfassungsverfahren. Seit November läuft ein Vorbereitungsprojekt der Bibliothek – unterstützt von der EDV-Abteilung –, durch das der Systematische Katalog mit Barcode-Leitkarten versehen wird (ca. 140.000). Bei diesem Vorprojekt wurde die Bibliothek durch das Ministerium für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg mit einer halben Stelle, befristet auf ein halbes Jahr, unterstützt. Zusammen mit dem federführenden Germanistischen Institut der RWTH Aachen und der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar beteiligte sich die Bibliothek an einem DFG-Antrag auf »Digitalisierung und Erschließung der literarisch-politischen Wochenschrift *Simplicissimus*«; die Digitalisierung basiert auf der Grundlage des Marbachers Exemplars, das dem ebenfalls hier verwahrten Archiv des Langen Müller Verlags entstammt. Die Bewilligung wird für 2005 erwartet.

Zur Erfassung der geschlossen aufgestellten Buchbestände – Autoren- und Sammlerbibliotheken – wurde von Nicolai Riedel ein Konzept zur Integration der Beschreibungen dieser Konvolute in Kallías entwickelt.

Wie schon in früheren Jahren, konnte auch 2004 der Datenbestand in Kallías durch Titeleinspielungen aus dem Südwestverbund erweitert werden: Im Januar wurden insgesamt 18.369 neue Datensätze eingespielt. Grundlage waren Titelkarten von Büchern vor allem aus den Erscheinungsjahren 1992-1998, aber auch ältere, antiquarisch erworbene Werke. Ferner wurden die Titeldaten einer großen Textedition auf Mikrofiches, der »Edition Corvey«, eingespielt. Über 6.000 Titel belletristischer Gattungen aus dem 18. und dem frühen 19. Jahrhundert sind nun über Kallías recherchierbar.

*Dokumentationsstelle:* Durch die neben dem Alltagsgeschäft geleistete rückwirkende Erfassung von AV-Medien konnten insgesamt 217 Fernsehmitschnitte aus den Jahren 1979-1998 in Kallías verzeichnet werden. Bereits begonnene konservatorische Maßnahmen wie die Umbettung der Zeitungsausschnitte in säurefreie Mappen wurden fortgesetzt: Ursula Sinner konnte im Juli den Autoren-Teil zum Abschluß bringen und begann mit dem zweiten Systematikkomplex, dem »kulturellen Leben«, ebenfalls mit den Personen. Bei der Sammlung der Theaterprogramme konnten 393 neue Bestände erfaßt werden.

Das Tonstudio wurde unter fachlicher Mitwirkung unseres Tontechnikers Florian Michel ausgestattet mit einem Audio-PC zur digitalen Speicherung von alten, bedrohten Medien, aber auch zur Nachbearbeitung, zum Schnitt und zum Kopieren von neuen Medien.

*Erschließung:* Die erfreulich hohen Zahlen des Jahres 2003 konnten aus personaltechnischen Gründen (wie Krankheit und Mutterschutz) nicht überall wieder erreicht werden. Bei der Zahl der Gesamttitelaufnahmen konnte mit 32.726 der zweithöchste Stand seit der Einführung von Kallías erreicht werden (2003: 36.429). An unselbständigen Beiträgen aus Zeitschriften und Anthologien wurden 9.553 verzeichnet (2003: 10.446), davon 5.875 literarische Texte. In der Dokumentationsstelle wurden insgesamt 1.418 AV-Medien katalogisiert (2003: 1.626) und 1.385 Rundfunkmanuskripte. Insgesamt 1.004 Rundfunk- und Fernsehmitschnitte sowie Aufzeichnungen von Veranstaltungen im eigenen Haus und Umschnitte bereits

vorhandenen Materials wurden im Tonstudio hergestellt (2003: 777). Im Zeitschriftenbereich wurden der Zeitschriftendatenbank 49 neue Titel gemeldet, so daß die Zahl der insgesamt in der ZDB vorhandenen Titelnachweise aus Marbach nun 8.677 beträgt. Eva Dambacher und Herman Moens bereiteten die Online-Fassung der *Jahrbuch*-Jahrgänge 1999-2003 vor, die mit Hilfe der EDV-Abteilung in Form von PDF-Dateien über die Homepage zugänglich gemacht wurde *(http://www.dla-marbach.de/e-publ/jahrbuch/schillerbibl.html).*

*Benutzung:* Die 2003 eingeführte Verlängerung der Lesesaal-Öffnungszeiten in den frühen Abendstunden und am Samstag von 10.00 Uhr bis 17.00 Uhr wurde aufgrund der sehr guten Annahme durch die Benutzer 2004 als Dauereinrichtung bestätigt. Trotzdem ist ein Rückgang der Benutzungszahlen zu verzeichnen: die Tageseinträge im Benutzerbuch sind gegenüber 2003 um 981 oder 9 % gesunken.. 836 Benutzungsanträge (von 1.279 insgesamt) beziehen sich allein auf die Bibliothek; unsere Benutzer kamen aus 32 verschiedenen Ländern, so etwa aus Argentinien, Indien oder Australien. 37.781 Ausleihen waren in der Bibliothek zu verzeichnen (2003: 42.941); in der Dokumentationsstelle war ein deutlicher Zuwachs zu beobachten, der unter anderem durch die intensive Mediennutzung für die Planung des Literaturmuseums der Moderne zu erklären ist: 5.436 Ausleihen stehen 4.969 im Vorjahr gegenüber; die Ausleihen der Ton- und Bildträger verdoppelten sich, während die Nutzung der Zeitungsausschnittsammlung abnahm.

Die Zahl der Anfragen stieg 2004 leicht an: Es wurden 544 telefonische (2003: 502) und 414 schriftliche Anfragen gezählt. Ein Großteil dieser Anfragen bezog sich bereits mit Vorgriff auf das Schillerjahr 2005 auf Schillers 200. Todesjahr.

Die Fernleihe wurde durch Bestellungen aus dem eigenen Hause etwas weniger in Anspruch genommen als im Vorjahr (1.178 gegenüber 1.265 Bestellungen), während die Leihwünsche von außen anstiegen (2004: 849, 2003: 758). Seit Ende des Jahres ist die Nutzung der elektronischen Fernleihe über ein elektronisches Bestellformular auch durch die Benutzer direkt möglich.

Die Nutzung des elektronischen Katalogs Kallías stieg in allen Bereichen deutlich an. 25.598 Anfragen an den Bibliothekskatalog konnten gezählt werden, wobei erstmals auch die von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern getätigten Recherchen gezählt wurden, die Grundlage der Auskunftsarbeit sind. Für die dokumentarischen und sachlichen Anfragen läßt sich dabei ein leicht ansteigender Anteil von 28,8 % beobachten – ein deutliches Argument für die Dringlichkeit der rückwirkenden Erfassung des systematischen Zettelkatalogs. Die Benutzeranfragen über das Internet erhöhten sich auf 11.620 (2003: 8.239). Hierbei beträgt der Anteil der sachlichen Anfragen 24,1 %, ein erfreulicher Anstieg gegenüber 2003 (18 %). Zunehmend bereiten Benutzer ihre Marbach-Reisen durch Internet-Recherchen unserer Bestände vor- und nach.

*Bestandserhaltung:* Die planmäßige Entsäuerung zusammenhängender Buchbestände mußte ausgesetzt werden, weil die Zusammenarbeit mit dem damit betrauten Dienstleister Mängel verschiedener Art aufwies. Es steht allerdings ein Projekt zur Einzelblattentsäuerung von Zeitungen bevor, durch das neue Erfahrungen im Umgang mit diesen empfindlichen Materialien gewonnen werden sollen. Dafür ist ein kleiner Bestand von Zeitungsartikeln, die 1905 zum 100. Todesjahr

Schillers erschienen, vorgesehen. Ständig vorgenommene passive konservatorischen Maßnahmen: es wurden etwa 2.000 empfindliche Broschuren und Sonderdrucke in säurefreie Mappen und Kästen einsortiert.

*Personalia:* Insgesamt 13 Praktikantinnen und Praktikanten halfen durch Ordnungsarbeiten und Sortiertätigkeiten die personellen Engpässe ein wenig zu entspannen. Jutta Bendt wurde im Januar in den Bibliotheksausschuß der Deutschen Forschungsgemeinschaft gewählt, ebenso in den Unterausschuß »Kulturelle Überlieferung«. Außerdem war sie als Jurorin für den Ludwig-Uhland-Preis und für den Christian-Wagner-Preis tätig. Im Oktober fand eine Fortbildungsveranstaltung des Vereins deutscher Bibliothekare für Germanistik-Fachreferenten statt, für die Christoph Penshorn zusammen mit einem Kollegen von der Universitätsbibliothek Augsburg die Verantwortung trug. Karin Schmidgall vertrat wie auch schon in früheren Jahren die Arbeitsgemeinschaft der Spezialbibliotheken im MAB-Ausschuß der Deutschen Bibliothek; außerdem nahm sie an Sitzungen der AG Verbundmigration des Bibliotheksservicezentrums Baden-Württemberg teil, die an der Übernahme des neuen Verbundbibliothekssystems PICA arbeitet, sowie an der AG Online-Fernleihe des BSZ.

Heiko Kusiek und Herman Moens waren Mitorganisatoren des Tages der offenen Tür; außerdem erarbeiteten sie einzelne Vestibülausstellungen, ebenso wie Brigitte Raitz und Christoph Penshorn. Brigitte Raitz richtete in Würzburg am Lehrstuhl für Pastoraltheologie der Universität eine kleine Ausstellung zu Marie Luise Kaschnitz aus, die auf ihrer Kabinettausstellung in Marbach aus dem Jahr 2001 basierte.

## *Kunstsammlungen*

Mehrere Sonderprojekte und eine deutliche Zunahme der Auskunfts- und Dienstleistungstätigkeit führten zu Verzögerungen beim Bearbeiten jüngst übernommener Photonachlässe und beim Katalogisieren von Neuzugängen der Graphischen Sammlung. Immerhin konnten vierzehn Bildkonvolute erschlossen werden, darunter ein größerer Photobestand aus dem Nachlaß Erich Kästners und die Bildbestandteile des Jochen-Klepper-Archivs von Ernst Günther Riemschneider.

In einer ersten Etappe der Retrokonversion wurden die Katalogaufnahmen von etwa 300 Lebend- und Totenmasken in elektronische Datensätze umgewandelt. Durch eine Praktikantin sind sämtliche in den Tagebüchern Thea Sternheims enthaltenen Photographien katalogisiert worden. Ursula Nestel hat den stattlichen Bestand an graphischen Darstellungen von Dichterhäusern, -gräbern und -denkmälern bearbeitet und damit nach zehn Jahren ihre ehrenamtliche Tätigkeit beendet. Für die Erschließung umfangreicher, vorher nur schwer zugänglicher Altbestände der Kunstsammlungen ist ihr die Deutsche Schillergesellschaft zu großem Dank verpflichtet.

Am 8. Februar wurde im Rahmen einer von Jan Hammar und seinen Augsburger Gesangsschülern gestalteten Matinee der kurz vorher publizierte Bestandskatalog der Hesse-Vertonungen vorgestellt, am 12. Dezember der in der Reihe *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* erschienene Band *Frühe Mörike-*

*Vertonungen*, der vorwiegend aus Marbacher Quellen schöpft. Der Bekanntheitsgrad und damit auch die Benutzung der Musikaliensammlung haben seither erfreulich zugenommen.

Sabine Fischer hat das Haus beim Jahrestreffen der Leiter Graphischer Sammlungen Deutschlands in Breme vertreten, Michael Davidis bei zwei Tagungen der Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen in der Bernhard-Heiliger-Stiftung in Berlin und in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Im Sommer wurde mit den Vorarbeiten zu einer Ausstellung ausgewählter Porträtplastiken des 20. Jahrhunderts aus dem eigenen Bestand begonnen, die im Februar und März 2005 in Marbach und anschließend in Güstrow und Berlin gezeigt wurde.

Aufwendige Restaurierungsmaßnahmen galten einer kostbaren, in äußerst desolatem Zustand übernommenen Gipsbüste des Herzogs Carl Eugen von Pierre François Lejeune (Depositum Günter Leidner), die in der Schillerausstellung 2005 einen wichtigen Platz einnahm. In Vorbereitung der Ausstellung wurde auch die Restaurierung der »Familiengalerie«, die sich Schiller in den Jahren 1793 und 1794 von Ludovike Simanowiz malen ließ – Porträts seiner selbst, seiner Frau und seiner Eltern – in Angriff genommen.

Die Zahl der forschenden Gäste und der Abteilungsführungen blieb in etwa konstant, die Menge der schriftlichen oder telefonischen Anfragen ist weiter gestiegen. Auch der Leihverkehr war ungewöhnlich rege: Besonders begehrt waren Leihgaben aus dem reichhaltigen Fundus von Mörike-Zeichnungen, der die Basis für verschiedene Ausstellungen bildeten.

Erheblich zugenommen haben Zahl und Umfang der – oft eiligen – Photoaufträge. Hauptursache war die Flut von Publikationen zum Mörike- und zum Schillerjahr. Trotz der inzwischen verbesserten Möglichkeiten digitaler Bildverarbeitung und -übermittlung war ein ganz außerordentliches Engagement der Kollegen in der Photowerkstatt erforderlich. Als willkommene Resultate waren eine deutliche Steigerung der Einnahmen aus Nutzungsgebühren und eine spürbare Entlastung des Bibliotheksetats durch den Eingang von Belegexemplaren zu verzeichnen.

## *Museumsabteilung*

Die Museumsabteilung hat im Berichtsjahr neben dem laufenden Betrieb (Betreuung der Publikationen, Führungen usw.) Wechselausstellungen betreut und die dazugehörigen Publikationen erarbeitet bzw. organisiert.

Mit der Ausführungsplanung für die Dauerausstellungen im Literaturmuseum der Moderne wurde begonnen. Im November wurde das Konzept noch einmal einem Expertengremiun aus Museumsfachleuten vorgestellt und diskutiert. In Vorbereitung für das neue Museum wurde auch damit begonnen, ein alle öffentlichen Medien (inklusive Homepage) umfassendes Gestaltungskonzept zu entwickeln und zu realisieren.

Ende des Jahres 2004 wurde wegen des Schillerjahres 2005 damit begonnen, den Gartensaal des Museums nach einem Entwurf von David Chipperfield Architects als Provisorium neu zu gestalten. Er bietet heute Platz zum Sitzen und Verweilen. An der Museumskasse sind Getränke erhältlich. Für die langfristige Einrichtung

eines Museumscafés und -shops wurde eine Projektgruppe, bestehend aus den Leitern der Museumsabteilung und der Direktionsabteilung, eingerichtet.

Mit Erfolg wurde die Museumspädagogik im Schiller-Nationalmuseum weiter aufgebaut und profiliert. Die Veranstaltungen zu *Mörike* wie zu *Literaturwissenschaft für Kinder* waren ausgebucht.

Das bislang auch zur Museumsabteilung gehörende Tätigkeitsfeld der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit wurde im April 2004 an die neue Stelle der Mitarbeiterin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit übergeben. – Die Museumsabteilung hat insgesamt vier Praktikanten aufgenommen, die jeweils vier Wochen da waren und vor allem bei Recherchen geholfen haben.

### *Direktionsabteilung*

*Allgemeines:* In der Berichtszeit wurden zahlreiche Führungen durch Archiv und Museum übernommen. Der Stuttgarter Künstler Edgar Harwardt mit seinen Kunstaktionen zum Neubau des Literaturmuseums der Moderne wurde auch 2004 vom Leiter der Direktionsabteilung betreut. – Zusammen mit dem Museums wurde die Projektsteuerung bei der Erarbeitung der neuen Dauerausstellung für das Literaturmuseum der Moderne übernommen. In diesem Zusammenhang wurden zahlreiche Museen besichtigt, darunter auch die Autostadt Wolfsburg, wo ein Informationssystem im Einsatz ist, das dem für das Literaturmuseum geplanten sehr ähnlich ist. – In der Direktionsabteilung wurden drei vierwöchige Praktika betreut.

*Bestandserhaltung:* Ein neues Entsäuerungsverfahren (CSC Booksaver) wurde besichtigt und eine Probe vorbereitet. Im Bereich der Handschriften wurde das verbesserte Verfahren der Neschen AG ausführlich getestet. Es erweist sich als sehr tauglich.

*Restaurierwerkstatt:* Für die Handschriften-Abteilung, die Bibliothek und die Kunstsammlungen wurden – wo notwendig – die Neuzugänge, auch noch von 2003, restauriert, unter Passepartout gebracht oder entsprechende Mappen und Kassetten hergestellt. Zu erwähnen sind die Nachlässe von Heinrich Mann und Rudolf Borchardt, die Bücher und Broschuren der Bibliothek Glück und die *Allgemeine Zeitung*, die nach der Verfilmung sukzessive restauriert wird. Außerdem wurden die Marbacher Ausstellungen restauratorisch und konservatorisch betreut; die Kaschnitz-Ausstellung in Würzburg aufgebaut und die ständigen Ausstellungen zu *Wieland*, *Hölderlin*, *Kerner Uhland Mörike* und *Schiller* abgebaut.

Buchrestaurierung und Reparaturen: 224; Handschriften: 169; Kunstsammlungen: 58, Passepartouts: 436. Buchpflegerisch betreut wurden die Nachlässe von Ernst Jünger, von Hans Jürgen Fröhlich, Ludwig Klages, Karl Leopold Mayer und dem Fischer und A. Carl Verlag.

*Mikroverfilmung:* Bei der Landesarchivdirektion in Ludwigsburg wurden 2004 hauptsächlich Bestände der Handschriftenabteilung verfilmt.

*Informationstechnologie (EDV-Referat):* Mit 174 PCs im Haus hat sich die Zahl der betreuten Arbeitsplätze durch neue Projekte, Magazinräume und einen Schulungsbereich deutlich erhöht. Ab April wurden alle PCs mit einer modernisierten Standardkonfiguration versehen. Bei den zentralen Servern und Netzkomponenten gab es vor allem quantitatives Wachstum durch die Erweiterung von Fest-

platten-Komponenten, nötig durch die zunehmende Bildverarbeitung in der Photostelle, für die am Ende des Jahres ein zweiter hochwertiger Filmscanner beschafft wurde. Zehn neue Laserdrucker und einer für Großformate (Museumsabteilung) komplettieren die größeren Anschaffungen im Berichtsjahr.

Dank der Modernisierungen in den Vorjahren traten nur drei ungeplante und zwei angekündigte gravierende Ausfälle in der Rahmenarbeitszeit auf, so daß die Verfügbarkeit 99,97 % erreichte (im Vorjahr waren es 99,25 % bei 11 Ausfällen). Das E-Mail-System hatte jedoch auch 2004 mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Suche nach einem geeigneten Ablösesystem wurde deshalb fortgesetzt.

Gegen unerwünschte Werbung per E-Mail (sogenanntes »Spam«) wurde das vorhandene Analyse- und Kennzeichnungssystem zunächst weiter optimiert. Im August konnte es ganz abgeschaltet werden, da Spam nun noch effektiver schon vor der Auslieferung bei unserem Internet-Service-Provider BelWü unterdrückt wurde. Vorausgegangen war der Entwurf einer Betriebsvereinbarung zur Internetnutzung, die aus rechtlichen Gründen für dieses Verfahren erforderlich war.

Unser Webserver ist im Januar über ein unsicheres Mail-Formular mißbraucht worden und hat in drei Tagen 2.300 Spam-Mails ausgesendet. Durchschnittlich wurden für die Domäne dla-marbach.de 106.201 Webseiten pro Monat ausgeliefert (Vorjahr: 97.445).

Nach 1.003 virushaltigen E-Mails im Vorjahr gingen diesmal ca. 15.900 davon ein. Erstmals kam es vor, daß Viren zeitlich vor der (automatischen) Aktualisierung der Schutzprogramme eintrafen, so daß im Februar ein Mechanismus aufgesetzt werden mußte, der generell alle ausführbaren (und somit potentiell gefährlichen) Anhänge von E-Mails zurückweist.

Für die Bestandsverwaltung Kallías wurden verschiedene Mechanismen entwikkelt und eingeführt, die die Qualität der Daten noch besser sicherstellen. 73.292 Handschriften, Bibliotheks- und Bildobjekte wurden 2004 in Kallías neu erfaßt (Vorjahr 72.927). Darin enthalten sind Dateneinspielungen aus dem Südwestdeutschen Bibliotheksverbund (SWB), die im Frühjahr vom Bereich EDV unterstützt wurden. Der Kallías-OPAC wurde von Benutzern vor Ort oder im Internet 53.495 mal befragt (Vorjahr 45.688). Hinzu kommen 21.751 Recherchen von Mitarbeitern des Hauses, die erstmals gezählt wurden.

Die interne Kontenstruktur von Kallías war an die veränderte Haushaltsordnung des Landes anzupassen. Im Herbst wurde dann ein Anforderungskatalog erarbeitet, verhandelt und beauftragt, der eine rationelle und pauschale Aufnahme von Handschriften erlauben soll. Die Pläne des SWB, Ende 2005 sein zentrales Bibliothekssystem abzulösen, erzwingen zudem die Neuentwicklung der entsprechenden Schnittstelle von Kallías. Herr Kramski ist Mitglied der Arbeitsgruppe »Migration« des SWB, und im November hat ein Gespräch in Konstanz stattgefunden, um die technischen (und auch firmenpolitischen) Hindernisse einer künftigen Anbindung an einen PICA-Verbund auszuräumen.

Das europäische LEAF-Projekt ging im Mai 2004 nach gut drei Jahren mit einem abschließenden Workshop zu Ende, nachdem im Frühjahr die Datenkonversionen und Tests noch einmal einige Anstrengungen erforderten. Die Tagung anläßlich des Archivkongresses in Wien hat auch wichtige Erkenntnisse für die

Audio-Digitalisierung und -Archivierung erbracht, die in der Ausstattung eines neuen (zunächst experimentellen) Digitalisierungs-Platzes im Tonstudio praktisch umgesetzt wurden. In diesem Zusammenhang gingen auch die konzeptionellen Überlegungen für digitale Dokumente generell weiter: Im Juli wurde ein pragmatischer Vorschlag für eine Dateiablage erarbeitet und im folgenden mit primären Nachlaßdateien (Strittmatter, Elias) und sekundären Zusatzinformationen (Bestandsbeschreibungen der Bibliothek) erprobt.

Im Kessler-Projekt wurde im Sommer die erste CD-ROM mit dem Transkriptionstext erstellt.

Im Bereich der allgemeinen Verwaltung waren verschiedene Konvertierungen von Adressbeständen erforderlich und es wurde eine (nur lesende) sichere Online-Verbindung zum Dienstleister der Personalstelle konfiguriert, gegen Ende des Jahres aber ungenutzt wieder abgebaut.

Aus den allgemeinen Planungen zum EDV-Einsatz im LMdM ragt ein Besuch in der Kunsthalle Würth heraus, bei dem die technischen Betriebsbedingungen von Enzensbergers Poesie-Automat geklärt wurden.

Die Ausschreibung der technischen Dienstleistung mit dem frei verfügbaren Typo3 als leistungsfähiges Content-Management-System (CMS) wurde begleitet. Der Prototyp für ein CMS-basiertes Intranet wurde aus diesem Anlaß auf den aktuellen Softwarestand gebracht und seine Weiterentwicklung wieder aufgegriffen.

Nach umfangreichen Vorarbeiten (vor allem der betroffenen Abteilungen) wurden im September zwei Anträge für die Retrokonversion der Zettelkataloge und Inventarlisten bei der DFG gestellt. Die Bibliothek wird dabei von ihrem systematischen Katalog ausgehen.

*Haustechnik:* Neben dem Tagesgeschäft des Betriebsingenieurs lag 2004 folgendes an: die Haustechnik hat die Mängelabarbeitungs- und Ertüchtigungsmaßnahmen der Vollklimaanlage HSA-Magazin begleitet; außerdem standen auch in diesem Jahr im verstärkten Maße Austauschaktionen diverser Anlagenkomponenten an, die fast ausschließlich durch die sehr hohen Laufzeiten einzelner Anlagen nötig wurden.

Im Erweiterungsbau waren vereinzelt noch Mängelabarbeitungen (Sanierungsmaßnahmen an den Rohrleitungen der Kälteanlage sowie an der Einbruchmeldeanlage) im Gange; begleitende Teilnahme bei Begehungen und Besprechungen mit Gutachtern und Betroffenen (Architekten, Ausführenden etc. ), die im Zuge laufender gerichtlichen Beweisverfahren über Undichtigkeiten an den Dächern im Literaturarchiv und im Collegienhaus standen, wurden geleistet. Der Betriebsingenieur wurde zum Brandschutzbeauftragten ausgebildet und befaßte sich in Zusammenarbeit mit einer Fachfirma bei der planerischen Erfassung, Ausführung und Verteilung von Flucht- und Rettungswegplänen im DLA und SNM.

Der Betriebselektriker half neben den ständig anfallenden Reparaturarbeiten bei der Betreuung von Handwerkern im Bereich Haustechnik gemeinsam mit Herrn Fuhrmann; er war tätig bei der Überwachung von haustechnischen Anlagen und dem Auffüllen von Betriebsstoffen der Wasseraufbereitungsanlagen.

*Literaturmuseum der Moderne:* Begleitet wurden die begonnenen Arbeiten zum Bau durch zwei interministerielle Koordinierungsgespräche, die von der Di-

rektionsabteilung vorbereitet wurden. Es fanden regelmäßig vierwöchentlich Bausitzungen mit dem Architekten, dem Projektsteuerer und den Fachplanern statt. Im Herbst kamen zweiwöchentlich Bauleitersitzungen hinzu. Der Rohbau konnte bis Oktober nahezu fertiggestellt werden, so daß am 18. Oktober statt eines Richtfestes (es gibt auf dem Bau keine Zimmerleute) ein Rohbaufest stattfand.

*Arbeitsstelle für computergestütztes Editionswesen:* Der Leiter der Direktionsabteilung hat verschiedene Editionstagungen besucht und dort Sitzungen zur computergestützten Edition geleitet, besonders zu erwähnen ist die zweijährlich stattfindende Arbeitstagung der Arbeitsgemeinschaft Germanistischer Editionen (AGE), die in der Berichtszeit in Innsbruck stattfand, und die Teilnahme am TEI Members Meeting in Baltimore. Der Leiter der Direktionsabteilung vertritt das DLA in der EDV- sowie in der internationalen Kommission der AGE. Im Zusammenhang mit der Jean Paul-Edition hat er die Aufgabe eines Koordinators für die Arbeitsstelle Marbach und die Verbindung zu den anderen Editionsstandorten Würzburg, Magdeburg, Potsdam übernommen und an einer Arbeitssitzung in Würzburg teilgenommen.

*Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler:* Mit der Bearbeitung von Band IV (1905-1914) und Band VI (1916-1918) wurde fortgefahren. Neben der Editionstätigkeit hat das Team auch 2004 eine Vielzahl schriftlicher Anfragen beantwortet und die Betreuung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern übernommen, die in Marbach Recherchen zu Kessler durchführten.

*Online-Redateur für das Schillerjahr 2005:* Die Beauftragte für Kultur und Medien hat kurzfristig für das Schillerjahr eine Stelle zur Koordination der bundesweiten Veranstaltungen zum Schillerjahr ermöglicht. Zum 1. Dezember 2004 konnte ein Online-Redakteur eingestellt werden, der zusammen mit Fachfirmen das Portal www.schillerjahr2005.de entwickelt und produktiv gemacht hat.

### *Arbeitsstelle für literarische Museen, Gedenkstätten und Archive in Baden-Württemberg*

Im Jahr von Mörikes 200.Geburtstag lag ein Schwerpunkt der Arbeitsstelle auf neuen Mörike-Ausstellungen im Land. So konnte das *Mörikemuseum in Cleversulzbach* erheblich erweitert werden: In einem historischen Gebäude in unmittelbarer Nachbarschaft des bisherigen Museums sind Mörike-Nachwirkungen im 20. Jahrhundert dokumentiert – auch durch Textfahnen mit literarischen Zeugnissen von Besuchern wie Hermann Lenz, Marianne Langewiesche oder Peter Härtling. Bei der Eröffnung am 3. Juli 2004 sprachen u.a. Staatsminister Dr. Christoph Palmer und Albrecht Bergold, der gemeinsam mit Thomas Scheuffelen für die Konzeption verantwortlich war.

Am 18. September 2004 wurde in der Kirche von *Ochsenwang* auf der Schwäbischen Alb das ebenfalls erweiterte *Mörikehaus* eröffnet, mit einem Grußwort von Bibliotheksdirektorin Dr. Ursula Bernhardt vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, einem Vortrag von Dr. Reiner Strunk (Denkendorf) und einem Rückblick *Nach 23 Jahren* von Thomas Scheuffelen. Im Anschluß fand ein Liederabend statt mit Mörikevertonungen von Hugo Wolf, Oth-

mar Schoeck und Hanns Eisler, gesungen von Christoph Sökler (Bariton) und am Klavier begleitet von Anne LeBozec. Die neue Ochsenwanger Ausstellung versammelt Erstausgaben und Dokumente zum Roman *Maler Nolten* (1832), der, als Mörikes erstes Buch, während seiner Zeit als Pfarrverweser in Ochsenwang erschienen ist. Als Leihgabe der Marbacher Arbeitsstelle empfängt die Besucher ein großformatiger Druck von Josua Reichert – das Gedicht *Gesang Weylas* aus dem *Maler Nolten.* (Zwei weitere große Mörike-Drucke von Josua Reichert, *Septembermorgen* und *Um Mitternacht*, sind seit dem Sommer 2004 als Leihgaben der Arbeitsstelle im Literarischen Museum Max-Eyth-Haus in Kirchheim/Teck zu sehen.) Die Ausstellung in Ochsenwang wurde konzipiert von Thomas Scheuffelen in Verbindung mit Ute Harbusch (Stuttgart) und eingerichtet zusammen mit der Firma Jaschek Vitrinenbau (Esslingen-Berkheim). Die Textherstellung lag, wie schon beim Mörikemuseum Cleversulzbach, in den Händen der Firma Scheurle Siebdruck (Aalen).

Auch die am 3. Oktober 2004 eröffnete *Albrecht-Goes-Stube* in *Langenbrettach-Langenbeutingen* ist zum Mörike-Jahr entstanden und, ebenso wie die *Mörike-Dokumentation* im Literarischen Museum Max-Eyth-Haus in *Kirchheim/Teck*, von der Arbeitsstelle finanziell gefördert worden. Zu einer erst noch geplanten Mörike-Gedenkstätte in *Nagold* hat die Arbeitsstelle beigetragen durch ein noch rechtzeitig im Mörikejahr erschienenes Spurenheft über *Mörikes Badekur in Röthenbach bei Nagold.*

Am 23. November 2004 konnte im Deutschordensschloß von *Bad Mergentheim* vor einer überaus ansehnlichen Festversammlung das *Mörike-Kabinett* im Deutschordensmuseum eröffnet werden, mit Chansons nach Mörike-Gedichten aus der CD *Rosenzeit* von Peter Schindler und Sandra Hartmann und mit Vorträgen von Albrecht Bergold und Thomas Scheuffelen. Konzipiert und eingerichtet wurde das neue Mörike-Kabinett von der Bad Mergentheimer Museumsleiterin Maike Trentin-Meyer und ihren Helfern – wiederum beratend begleitet und gefördert in Verbindung mit Albrecht Bergold von der Marbacher Arbeitsstelle.

Neben all diesen Mörike-Aktivitäten war es aber vor allem *ein* größeres Projekt, mit dem die Arbeitsstelle in der ersten Hälfte des Jahres beschäftigt war: der neue Museumsbereich *Literaturlandschaft Höri* im Hermann-Hesse-Höri-Museum in *Gaienhofen am Bodensee.*

Zusammen mit dem Autor Manfred Bosch, der Gaienhofener Museumsleiterin Dr. Ute Hübner und Prof. Hans-Peter Hoch vom Atelier Hoch (Hohengehren) ist in vielen Gesprächen eine reizvolle Konzeption entwickelt worden, um einerseits das benachbarte Hesse-Haus völlig neu zu gestalten, andererseits im Museum selbst erinnern zu können an mit dieser Landschaft eng verbundene Autoren wie Jacob Picard und Udo Rukser, Hans Leip und Curt Weller, Klaus Nonnenmann und Jochen Greven. Wesentlichen Anteil an der Ausstellung im Hesse-Haus wie im neuen Museumsbereich hat die Gestaltung durch das Atelier Hoch und die vielfach bewährte Hilfe der Firma Jaschek.

Im Mittelpunkt dieser neuen Konzeption steht der Kunstwissenschaftler und Museumsmann *Walter Kaesbach*, der sich schon früh, in Berlin, Erfurt und Düsseldorf, um den Expressionismus verdient gemacht hatte, nach seiner Entlassung durch die Nazis im Jahre 1933 Zuflucht auf der Höri gefunden und von hier aus in

vielfältiger Weise Künstlern und Schriftstellern geholfen hat. Eine besondere Stellung nimmt in diesem Zusammenhang die Geschichte von *Erich Heckels Bild »Beim Vorlesen«* (1914) ein, dessen einzelne Stationen beispielhaft den gegen die Moderne gerichteten Bildersturm der Nazis dokumentieren. Mit kollegialer Hilfe mehrerer Museen und Galerien und vor allem des Heckel-Nachlaßverwalters Dr. Hans Geißler (Hemmenhofen) ist es gelungen, in Gaienhofen diese Dokumentation der Geschichte eines Bildes einzurichten.

Im *›Marbacher Schaufenster‹ der Stadtbücherei Stuttgart* sind 2004 von der Arbeitsstelle die Spuren-Themen *Tony Buddenbrook in Esslingen am Neckar* und *Hermann Hesses »Lulu« in Kirchheim/Teck* vorgestellt worden; im *Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Heilbronn* waren es die Themen *Eduard von Bülow und Hans von Bülow in Stuttgart, Mörike in Fellbach* und ebenfalls *Hermann Hesses »Lulu« in Kirchheim/Teck*.

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2004 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 85.000,—, außerdem konnten mit rund € 18.000,— literarische Veranstaltungen in diesen Museen gefördert werden. *Dauerleihgaben* aus Beständen der Arbeitsstelle im Wert von rund € 60.000,— sind dem Deutschordensmuseum Bad Mergentheim, dem Mörike-Museum Cleversulzbach, dem Hermann-Hesse-Höri-Museum Gaienhofen, dem Max-Eyth-Haus Kirchheim unter Teck und dem Mörikehaus Ochsenwang überlassen worden, während die Arbeitsstelle im Berichtsjahr *Sammlungsstücke* im Wert von rund € 7.000,— erwerben konnte, die u.a. für literarische Ausstellungen in Cleversulzbach, Gaienhofen, Gomaringen und Ochsenwang vorgesehen sind.

### *Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik*

In der Reihe *Marbacher Wissenschaftsgeschichte* erschien als Band 5: *Wilhelm Scherer. Briefe und Dokumente aus den Jahren 1853 bis 1886*, hrsg. u. komm. v. Mirko Nottscheid u. Hans-Harald Müller unter Mitarb. v. Myriam Richter, Göttingen, Wallstein Verlag. Das Buch stellt unbekannte, eingehend kommentierte Korrespondenzen und autobiographische Aufzeichnungen Wilhelm Scherers (1841-1886) vor, des Begründers der neueren deutschen Literaturgeschichte, einer der herausragenden intellektuellen Gestalten des 19. Jahrhunderts.

Der bisher weitgehend unveröffentlichte Briefwechsel zwischen dem Germanisten Walther Brecht, seiner Frau Erika und Hugo von Hofmannsthal gehört in die Reihe der Briefwechsel des Dichters mit Wissenschaftlern und Gelehrten (Josef Nadler, Walter Benjamin, Konrad Burdach, Walter Benjamin). Die 96 Briefe und Karten, die aufgrund der Überlieferung hauptsächlich von Hofmannsthal stammen, stellen ein biographisch und wissenschaftsgeschichtliches Dokument höchsten Ranges dar; sie sind die maßgebliche Quelle für die Anfänge der Hofmannsthal-Forschung und deren raison d'être bis heute. Ein neues, methodisch aktuelles Kapitel zum Verhältnis von Dichtern und Philologen, das die deutsche Kulturgeschichte prägt, wird hier aufgeschlagen und in Band 6 der Reihe *Marbacher Wissenschaftsgeschichte* veröffentlicht werden.

Der Vorstand der DSG beschloß, die »Sommerschule Literaturwissenschaft in Marbach«, nach der erfolgreichen Erprobung im Jahr 2003, fest einzurichten. Die

nächste Somerschule 2005 wurde durch zwei Tagungen im Haus vorbereitet. Sie wird vom 15.7. bis 3.8.2005 stattfinden und zum Schwerpunkt die Interpretation von Gedichten nehmen. Die Sommerschule ist ein gemeinsames Projekt von Deutschem Literaturarchiv, Universität Stuttgart, DAAD und der University of Wisconsin/University of Minnesota, die alle wieder ihre finanzielle Unterstützung zugesichert haben; sie richtet sich an den hochqualifizierten, internationalen Nachwuchs in der Germanistik (Graduierte). Die Resonanz ist wieder, wie jetzt die knapp hundert eingegangenen Anträge zeigen, vorzüglich.

Die Erwerbungen von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven gehen in den Bericht der Handschriftenabteilung ein, siehe dort. Bibliothekarisch erschlossen wurden vor allem Teile der Bestände von Hans Blumenberg, Karl Kerényi, Erich Trunz und des C. Winter-Verlags sowie des Archivs der Zeitschrift *Poetica* (Bestand Karl Maurer).

*Programm der Marbach-Stipendien* (Beratung der Anträge zweimal jährlich im Wissenschaftlichen Unterausschuß, Betreuung der Stipendiaten): Im Jahr 2004 erhielten folgende Forscherinnen und Forscher ein Graduierten-, Postgraduiertenoder Vollstipendium: Cygan, Dorota (Berlin, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Krankheit als Flucht? Literarische Strategien der jungen Generation im »Dritten Reich«), Deréky, Géza (Kecskemét/Ungarn, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Rudolf Kassner), Ebbinghaus, Uwe (Holler, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Schiller-CD mit Booklet+wissenschaftlicher Aufsatz sowie Sichtung/Auswertung des Gert-Westphal-Nachlasses), Hartwig, Thomas (Berlin, 3 Monate, Graduiertenstipendium; Literaturprojekt *Geliebter Dämon, …*), Johann, Klaus (Münster, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Edition des Briefwechsels zwischen Karl Schwedhelm und Wilhelm Lehmann), Kunicki, Wojciech (Sobotka/Polen, 2 Monate, Unerbringungs- und Reisekosten, Literatur und Politik in Schlesien 1933-1945), Kwaschik, Anne (Berlin, 3 Monate, Graduiertenstipendium, Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Robert Minders Beitrag zur Mentalitätenhistoriographie), Martynkewicz, Wolfgang (Lichtenfels, 2 Monate, Vollstipendium; Oscar A. H. Schmitz: Tagebücher 1896-1916), Michajlovskij, Alexander (Moskau, 3 Monate, Postdoktorandenstipendium, Die Metaphysik der Gegenwart in der geschichtsphilosophischen Essayistik Ernst Jüngers), Nishioka, Akane (Hildesheim, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Expressionistisches Kabarett als Laboratorium einer neuen Kunst), Nubert, Roxana (Timişoara/Rumänien, 1 Monat, Vollstipendium, Die Peripheren: Rumäniendeutsche Autoren/Innen in Deutschland. Ein Beitrag zur Margalitätsforschung), Pizzingrilli, Massimo (Nereto/Italien, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Nachlaß Paul Celan), Poole, Ralph J. (München, 3 Monate, Vollstipendium, Kurt Pinthus' Arbeiten zu Film und Theater als poetologischer Beitrag zu einer internationalen Kulturwissenschaft), Procopan, Norina (Cluj-Napoca/Rumänien, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium; Zur Funktion konstanter poetischer Bilder in Celans Lyrik), Richter, Myriam (Hamburg, 6 Wochen, Graduiertenstipendium, Hauschronik von Richard M. Meyer), Scialpi, Julia (München, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Richard Benz), Wiegel, Hildegard (Schwabach, 2 Monate, Vollstipendium, Das Tischbein-Konvolut im Bestand des Cotta-Archivs), Wild, Bettina (Heidelberg, 2 Monate, Graduiertenstipen-

dium, Aufarbeitung des Nachlasses Hanns Wolfgang Rath; d.i. Carl Friedrich Schulz-Euler)

Mitarbeit von Christoph König in der neu konstitutierten Programmgruppe (verantwortlich für das wissenschaftliche Programm); Christoph König ist neuerdings auch – gemeinsam mit Ulrich Raulff – für die Planung und Durchführung des »Mittwochseminars« (zweimal im Monat mit Vorträgen von Stipendiaten, forschenden Gästen und Mitarbeitern).

*Museumspädagogische Arbeit mit Schulen*

Ein besonders konzentriertes Fortbildungsseminar eröffnete das Berichtsjahr am 17. Januar: 40 Lehrerinnen und Lehrer der Gymnasien trafen in Marbach mit *Barbara Wiedemann*, Editorin der Gesamtausgabe, zusammen, um ausgewählte Gedichte von *Paul Celan* zu interpretieren.

Im Mittelpunkt einer weiteren Veranstaltung zur Leserziehung standen am 1. April der Verleger *Hans-Joachim Gelberg* und *Cornelia Rosebrock* von der Universität Frankfurt. Sowohl in Werkstattgesprächen wie in der Theorie wurde vor etwa 80 Realschullehrern aus Baden-Württemberg die weit zu fassende, aber im konkreten Unterricht jeweils neu zu belebende Aufgabe der Leseförderung handlungsorientierend und motivierend dargestellt.

In Vorbereitung des Schillerjahres boten wir in und außerhalb Marbachs drei Veranstaltungen an: *Jürg Schubiger* las für die Unterstufe der Gymnasien am 17. März (just zum 200. Jahrestag der Uraufführung des *Wilhelm Tell*) seine ironisch-gebrochene Version der Tell-Sage für Kinder: *Die Geschichte von Wilhelm Tell*. Nachmittags luden wir erzählbegabte Schülerinnen und Schüler der 8. Klassen zu einem neuen Schreibseminar. Schubiger hatte als Rahmenthema die Vielgestalt der Schöpfungsgeschichten vorgegeben. Überraschende Spontanversionen entstanden, die eingehend besprochen und vielfach gelobt wurden.

Die Präsentation der Ausstellung *Schiller und Berlin* in der Landesvertretung Baden-Württemberg gab am 30. April die Möglichkeit, in einem Fortbildungsseminar auch den Berliner Lehrerinnen und Lehrern eine erneute Lektüre Schillers zu empfehlen. *Jens Sparschuh* kommentierte aus der Sicht des Autors seine Annäherung an den Klassiker. Am 27. Oktober informierten die Kuratoren der Marbacher Schiller-Ausstellung Realschullehrer aus Baden-Württemberg über für Schulen besonders geeignete Zugangswege. Rudi Kienzle zeigte, wie für Schillers Erstlingsdrama *Die Räuber*, Pflichttext in den 10. Klassen, ein erneutes Interesse zu gewinnen wäre.

Die Nachfragen zum Thema Schiller blieben lebhaft: die Oberschulämter beteiligten sich an der Bewerbung der Ausstellung und des Schülerprogramms, das Kultusministerium koordinierte die Schulaktivitäten zum Schillerjahr. In Gesprächen mit dem Rundfunk, den Redaktionen der fachwissenschaftlichen Zeitschriften, aber auch in Kontakten mit kleinen und großen Theatern ist versucht worden, dem anstehenden Schillerjahr auch in den Schulen eine gute Grundlage zu geben.

Am 1. Dezember stellte *Jochen Neumeyer* Passagen aus seinem ersten Roman *Sommerstarre* vor. Das Publikum bestand aus Schülern des Schiller-Gymnasiums, an dem Neumeyer sein Abitur machte.

Neben den Seminaren für Deutschkurse (vor allem zum Abiturthema *Kabale und Liebe*), der Betreuung von Referendars-, Fachberater- sowie Lektorengruppen, verdienen zwei mehrtägige Tagungen hervorgehoben zu werden.

Vom 23. bis 25. April veranstalteten in Marbach Vertreter des Fachverbands Deutsch im Germanistenverband ein Seminar, das unter dem Titel *Vom Einfall zum Text* Manuskriptproben auch im Blick auf die Schulen vorstellte. Ein literarischer Spaziergang durch Marbach und eine Diskussion über neue Formen der Literaturausstellung ergänzen das Programm.

Die Berkenkamp Stiftung Essen, der Marbach eine großzügige Förderung vor allem auch des Schulprogramms verdankt, wählte vom 11. bis 13. Oktober das Deutsche Literaturarchiv als Tagungsort eines Seminars, zu dem die Preisträger des von der Stiftung ausgelobten Essay-Wettbewerbs geladen waren. Nach Preisverleihung und Lesung der besten Arbeiten folgte ein Marbach-Programm zwischen Museum und Archiv und als Höhepunkt eine Begegnung mit dem Schriftsteller *Patrick Roth.*

### *Presse- und Öffentlickeitsarbeit*

Am 1. April 2004 nahm die Referentin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Christiane Dätsch, ihre Arbeit auf. Sie ist dem Direktor direkt unterstellt. Ihr Aufgabengebiet umfaßt die Medien- und Öffentlichkeitsarbeit sowie die interne Kommunikation. Dazu gehören auch die Konzeption und Entwicklung von Informations- und Werbematerialien und der Vertrieb der PR-Materialien. Im Bereich Tourismus koordiniert sie die Zusammenarbeit mit der Region Stuttgart und der Stadt Marbach, im Bereich Veranstaltungen denTag der offenen Tür am Schillersonntag. Darüber hinaus protokolliert die Referentin die zwei- bis dreimal jährlich stattfindenden Ausschußsitzungen der Deutschen Schillergesellschaft und nimmt an der Programmplanung des Schiller-Nationalmuseums und Deutschen Literaturarchivs teil. Die Stelle ist bis 31. Dezember 2005 befristet.

Personelle Unterstützung hatte die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit 2004 durch eine Diplomandin aus dem Fachbereich Kommunikationswissenschaften, die die Medien- und Öffentlichkeitsarbeit des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs untersuchte, sowie durch eine Praktikantin, die seit 15. November 2004 mit der Erstellung des Pressespiegels, der Adresseneingabe in den Verteiler, kleinen Recherchen und Entwürfen zu Pressemitteilungen betraut ist.

Das Ziel der Pressestelle war, geregelte und erkennbare Informationswege für Medienanfragen bereitzustellen, zeitnah neue Informationen über das Deutsche Literaturarchiv zu gewährleisten und einen schnell abrufbaren Service (Texte, Bilderservice usw.) für Medien aufzubauen (u.a. Beantwortung journalistischer, institutioneller und privater Anfragen und Wünschen). Im einzelnen handelte es sich z.B. um Reaktionen auf Pressemitteilungen, Bild- und Textwünsche, Termin- und Besuchsanfragen, Vermittlung wissenschaftlicher Referenten und Interviewpartnern, Drehgenehmigungen, Zu- und Zusammenarbeiten im Rahmen von Kooperationen usw.

Insgesamt informierte die Pressestelle regional und überregional über 72 Marbacher Entwicklungen (32 Veranstaltungen, 17 Führungen, 5 Ausstellungen, 8 Erwerbungen, 4 Personalentscheidungen, 3 Serviceangebote, 2 Publikationen, 1 Erschließungsarbeit). Seit August 2004 werden zahlreiche Pressemitteilungen auf der Homepage bebildert. Von April bis Dezember 2004 wurden außerdem fünf Pressekonferenzen durchgeführt: zur Erschließung der Mörike-, Schiller- und Hesse-Vertonungen (23. April 2004), zum Beginn der Mörike-Ausstellung (7. Mai 2005), zur Wahl des neuen Direktors Ulrich Raulff (8. Mai 2005), zur Präsentation von Mörike-Gedichten auf Litfaßsäulen (21. Juli 2004) und zu einer Pressereise »Auf Schillers Spuren« (24. September 2004). Es wurden insgesamt ?? Drehgenehmigungen ausgestellt.

Im April/Mai dominierten Nachfragen nach der großen Marbacher Sonderausstellung sowie dem Kauf des Mörike-Nachlasses aus Weimar; im Juli flammten Presseanfragen zu diesem Thema noch einmal auf, als die Deutsche Schillergesellschaft eine bundesweite Plakataktion mit Mörike-Gedichten startete. Ab August/September rückte das Schiller-Jahr 2005 deutlich in den Fokus der Tourismusbranche und der kulturellen Kooperationspartner, aber auch der Journalisten: Schiller erlebte mit der Frankfurter Buchmesse im Oktober 2004 eine erste Konjunktur. Bei den Medienanrufen in Marbach standen sowohl die Ausstellung als auch der Schiller-Comic im Vordergrund. Es wurden bereits im August/September 2004 persönliche Interviews und Studiointerviews zum Comic gegeben. Eine Analyse der Berichterstattung zwischen dem 18. September und dem 30. November 2004 (insgesamt 1261 Artikel ) ergibt außerdem, daß die Themen »Nachlaß Martin Walsers kommt ins Literaturarchiv« (Nr. 72) und »Wechsel im Direktorium« (Nr. 55, 61, 70, 72) die höchsten Abdruckquoten erzielten, wobei in 454 der insgesamt 481 Artikel zu Martin Walsers Nachlaß wörtlich (278) oder sinngemäß (176) zitiert wurde. Zum Thema »Wechsel im Direktorium« wurden in 240 der 384 Presseartikel die insgesamt vier Pressemitteilumngen wörtlich (1) oder sinngemäß zitiert. Das Verhältnis von eigen- zu fremdinitiierten Beiträgen beträgt damit etwa zwei Drittel zu einem Drittel.[1]

Im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit besteht Bedarf, Verbindungen zu öffentlichen Institutionen, Kooperationspartnern und Werbeträgern aufzubauen und auch der Tourismusbranche in Marbach und in Baden-Württemberg einen Ansprech- und Kooperationspartner zu geben. Im Berichtszeitraum übernahm die Referentin die Organisation und Durchführung der Außenwerbung für die Marbacher Schillerausstellung und ihr Begleitprogramm (Plakatierung, Anzeigen, Flyer), die Entwicklung einer Domain »schiller-weimar-marbach.de« sowie die Präsentation des Hauses auf Messen. Darüber hinaus war sie in die Vorbereitung der Aus-

[1] Für einige der hier genannten Zahlen danke ich Bettina Drosdol, die in ihrer Diplomarbeit: »Erreicht PR das Publikum? Übertragbarkeit von Indikatoren der Werbewirkungsforschung auf die PR-Erfolgskontrolle« (Abgabe: Januar 2005) die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des Schiller-Nationlamuseums und des Deutschen Literaturarchivs im Zeitraum vom 20. September bis 30. November 2004 untersucht hat.

schreibung, Einladung und Auswahl eines Bewerbers für die Stelle des Online-Redakteurs der Homepage »schillerjahr2005.de« (ab 1. Dezember 2004) eingebunden.

Nach der Bewilligung eines Budgets von 45.000 Euro für Öffentlichkeitsarbeit und Werbung in Marbach durch die Bundesbeauftragte für Medien und Kultur wurde im September 2004 für die *Werbung im Schillerjahr 2005* ein Medien- und Werbeplan entwickelt. Dabei wurde der Schwerpunkt auf klassische PR (Flyer, Plakat) und Homepage (eigene domain) gelegt. Weil nicht zuletzt die Geldgeber eine gemeinsamen Öffentlichkeitsarbeit mit der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen befürworteten, wurde ein gemeinsames Erscheinungsbild, ein so genanntes »key visual«, entwickelt, das die beiden Schillerausstellungen als zusammengehörig oder als aufeinander abgestimmt erkennen lässt. Für die Information der Medien, interessierter Einzelbesucher und Gruppen wurde im Rahmen dieses Konzepts ein Doppelflyer entwickelt, der auf der Vorderseite die Marbacher Schillerausstellung und auf der Rückseite die Weimarer Ausstellung beschreibt. Für die Plakatierung im öffentlichen Raum wurden zwei Formate gedruckt und insgesamt 2000 Plätze auf Litfaßsäulen und 500 Stellen in Bahnhöfen gebucht. Da Marbach über keine Freiplakatierungsplätze verfügt, ist das Deutsche Literaturarchiv der Deutschen Eisenbahnreklame ebenso wie der Stuttgarter Werbefirma Ilg zu Dank verpflichtet, daß sie eine Plakatierung zum Klebekostenpreis im Raum Baden-Württemberg möglich machten. Leider war nur ein »Flight« (eine einmalige Belegung der Stellen für rund vier Wochen) bezahlbar. Aus Kostengründen wurde weitgehend auf Anzeigen verzichtet, lediglich eine Streifenanzeige im Fahrplan der Deutschen Bundesbahn und eine Anzeige in der Tageszeitung *Die Zeit* wurden einkalkuliert. Weitere Anzeigen erscheinen »pro bono«. Ein weiterer Baustein dieser gemeinsamen Öffentlichkeitsarbeit ist die domain www.schiller-weimar-marbach.de, die zum 12. Januar 2005 online geschaltet wurde, und über die Ausstellungen, das Programm, Führungen, Service und weitere Schillerstätten informiert. Bis Dezember 2004 wurde in Marbach mit einem kleinen behelfsmäßigen Auftritt im Netz über die Ausstellung und die Projekte informiert, der einen hohen Zugriff verzeichnete. Ein weiterer Baustein der gemeinsamen Öffentlichkeitsarbeit mit Weimar ist der geplante gemeinsame Auftritt auf der Leipziger Buchmesse; es bleibt zu hoffen, daß sich Marbach auch unabhängig von Weimar dem öffentlichkeitswirksamen Messeauftritt nähert.

Im Rahmen der Vorbereitung des Schillerjahres 2005 fielen zahlreiche Kooperationsgespräche an. Diese fanden sowohl auf Bundes- als auch Landes- und städtischer Ebene statt; hinzu kamen Abstimmungen im Tourismusbereich. Im Jahr 2004 sind vor allem die Kooperationen mit der Tourismus-Marketing Baden-Württemberg, der Stadt Marbach, der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen und der Bundesbeauftragten für Medien und Kultur hervorzuheben. Ihr folgten nicht nur verschiedene Flyer und vernetzte Internetauftritt, sondern auch die schon erwähnte Stelle des Online-Redakteurs im Deutschen Literaturarchiv für die Domain »schillerjahr2005.de«. Hervorzuheben ist auch ein Verbund der Pressesprecher der baden-württembergischen Landesmuseen, dem die Referentin seit einigen Monaten zum Erfahrungsaustausch und zur Strategieplanung angehört.

Ein weiterer Bereich der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit umfaßt die Planung

und Durchführung von medien- und publikumswirksamen Auftritten. Dazu zählt die Betreuung von Besuchergruppen und die Organisation des Tags der offenen Tür am Schillersonntag. In Archiv und Museum hatte der 7. November 2004 erstmals ein Motto – jenes der 100jährigen Wiederkehr der Uraufführung des *Wilhelm Tell*. Der Tag führte über 2000 Besucher auf die Schillerhöhe. Im Deutschen Literaturarchiv nutzten etwa 700 Besucher die Gelegenheit, um die Arbeit des Hauses und seiner Mitarbeiter kennenzulernen. Zwischen 11 und 18 Uhr nahmen rund 600 an den großen Hausführungen durch die Magazine aller Abteilungen sowie an den Spezialführungen teil; diese wurden unter anderem für das Cotta- und das Mörike-Archiv, für die Räume des Editionsprojekts *Die Tagebücher von Harry Graf Kessler*, das Tonstudio und die EDV angeboten. Nahezu alle Führungen für Kinder und Erwachsene waren ausgebucht.

# PERSONELLE VERÄNDERUNGEN IM JAHR 2004

*a) neu eingestellt wurden am*

| | | |
|---|---|---|
| 01.04. | Beissmann, Berthold | Kassen- und Aufsichtsdienst |
| 01.04. | Dätsch, Christiane | Referentin für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit |
| 15.04. | Nikodemus-Krzesinski, Nicole | Bibliotheksassistentin |
| 01.07. | Paproth, Maria | Kassen- und Aufsichtsdienst |
| 01.07. | Schlägel, Edmund | Verwaltungsangestellter |
| 12.07. | Bohnau, Hannelore | Aufsichtsdienst (Vertretung) |
| 15.07. | König, Elisabeth | Diplom-Bibliothekarin |
| 08.08. | Thien, Kerstin | Reinigungsdienst |
| 09.08. | Beck, Andreas | Bibliothekar |
| 01.09. | Müller, Stefanie | Diplom-Bibliothekarin |
| 01.11. | Raulff, Dr. Ulrich | Direktor und Geschäftsführer |
| 01.12. | Niemann, Fritz-Florian | Online-Redaktion |

*b) ausgeschieden sind am*

| | | |
|---|---|---|
| 31.03. | Ahlschläger, Hildegard | Kassen- und Aufsichtsdienst |
| 30.04. | Doster, Ute | Diplom-Bibliothekarin |
| 30.06. | Liebendörfer, Pit | Verwaltungsangestellter |
| 30.06. | Straub, Günther | Kassen- und Aufsichtsdienst |
| 30.06. | Veil, Rudi | Kassen- und Aufsichtsdienst |
| 08.08. | Bansemer, Anita | Reinigungsdienst |
| 31.08. | Breig, Helmar | Archivangestellter |
| 31.08. | Schenkel, Helmut | Archivangestellter |
| 30.09. | Martin, Harald | Kassen- und Aufsichtsdienst |
| 31.10. | Ott, Prof. Dr. Ulrich | Direktor und Geschäftsführer |
| 30.11. | König, Elisabeth | Diplom-Bibliothekarin |
| 15.12 | Beck, Andreas | Archivangestellter |

# INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum und Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse: *http://www.dla-marbach.de*

# ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH-MITARBEITER

Prof. Dr. Dr. hc. Wilfried Barner, Georg-August-Universität, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Dr. habil. Natalie Binczek, Universität Siegen, Germanistik und Allgememeine Literaturwissenschaft, Adolf-Reichwein-Str. 2, 57068 Siegen

Dr. habil. Rita Bischof, Universität Hannover, Seminar für Deutsche Literatur und Sprache, Abt. Literaturwissenschaft II, Königsworther Platz 1B, 30167 Hannover

Dr. Klaus E. Bohnenkamp, Hölderlinstraße 8, 70174 Stuttgart

Priv.-Doz. Dr. Michael Braun, Referat Literatur, Konrad–Adenauer–Stiftung, Rathausallee 12, 53757 St. Augustin

Dr. Jan Bürger, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Eva Dambacher, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Dr. Sabine Fischer, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Prof. Dr. Dr. h.c. Kurt Flasch, Hindenburgstraße 25, 55118 Mainz

Prof. Dr. Maria Carolina Foi, Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di Letterature straniere, comparatistica e studi culturali, Androna Campo Marzio, 10, 34123 Triest/Italien

Daniel Graf, Frischlinstraße 9, 72074 Tübingen

Stud.-Dir. Rudi Kienzle, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Dr. Frank Krause, University of London, Goldsmiths College, Department of English and Comparative Literature, London SE14 6NW/England

Prof. Dr. Eberhard Lämmert, Persantestraße 26a, 14167 Berlin – Lichterfelde

Dr. Johannes F. Lehmann, Universität Duisburg-Essen, Germanistische Literaturwissenschaft, 45117 Essen

Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen–Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen

Dr. Thomas Martinec, Universität Regensburg, Institut für Germanistik, 93040 Regensburg

Prof. Dr. Mathias Mayer, Universität Augsburg, Lehrstuhl für neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 10, 86159 Augsburg

Prof. Dr. Norbert Miller, Technische Universität Berlin, Institut für Literaturwissenschaft, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin

Hermann Moens, Schiller-Nationalmuseum. Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Prof. Dr. Ulrich Ott, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Priv.–Doz. Dr. Ulrich Port, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albert-Magnus-Platz, 50923 Köln

Prof. Dr. Ulrich Raulff, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Dr. Wolf Gerhard Schmidt, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Germanistik – Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt

Dr. Thomas Steinfeld, Süddeutsche Zeitung, 80289 München

Dr. Heide Streiter–Buscher, Rodderbergstr. 58, 53179 Bonn

Priv.-Doz. Dr. Karin Tebben, Ruprecht-Karls-Universität, Germanistisches Seminar, Hauptstr. 207-209, 69117 Heidelberg

Dr. Thorsten Valk, Albert-Ludwigs-Universität, Deutsches Seminar II, Postfach, 79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Joseph Vogl, Bauhaus-Universität, Fakultät Medien, 99421 Weimar

Dr. Rainer Wassner, Chateauneufstr. 19, 20535 Hamburg

# IMPRESSUM

*Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*
*Internationales Organ für neuere deutsche Literatur*

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar, die von der Deutschen Schillergesellschaft getragen werden. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des *Schiller-Jahrbuchs*, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

*Herausgeber*

Prof. Dr. Dr. h.c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

*Redaktion*

Albrecht Bergold, Schiller-Nationalmuseum · Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a. N. / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach a. N. / *Tel.* (++49) 07144/848-723 / *Fax* (++49) 07144-848-299 / *E-mail* Albrecht.Bergold@dla-marbach.de / *Internet* http://dlanserv.dla-marbach.de:81/ veroeff/ jahrb.html

*Allgemeine Hinweise*

Redaktionsschluß für Jg. 50/2006: 1. März 2006 · Das *Jahrbuch* umfaßt in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres · Das *Jahrbuch* ist zum Preis von € 19,45 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.) ist der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare können zum Preis von € 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) · Alster Werkdruck-Papier von Geese, 100 % chlor- und säurefrei.

*Hinweise für Manuskripteinsendungen*

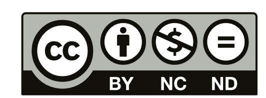
Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält *1 Belegex.* und *15 Sonderdrukke* seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: *1 Belegex.* und *5 Sonderdrucke* des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist in einem *Papier-Ausdruck* (Zeilenabstand 1 1/2) und auf *Diskette* (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* sollte in der Regel maximal *30* Seiten umfassen. Aus Gründen der Einheitlichkeit erfolgt die Rechtschreibung nach den bis 1996 gültigen Regeln. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen Vorlagen*, die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigung* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und/oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor.*

*Rechtliche Hinweise*

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.








Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.


Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-389244-986-7
ISSN 0070-4318
DOI https://doi.org/10.46500/89244986